

STEPHEN GREENBLATT

El tirano

Shakespeare y la política



ALFABETŌ

Stephen Greenblatt

EL TIRANO

Shakespeare y la política

Traducción de Juan Rabasseda

ALFABET[̄]O

Título original: *Tyrant: Shakespeare on Politics*,
originalmente publicado en inglés,
en 2018, por W.W. Norton & Company

Copyright © 2018 by Stephen Greenblatt

Primera edición en esta colección:
octubre de 2019

© de la presente edición: Alfabeto Editorial, 2019

© de la traducción, Juan Rabasseda, 2019

Alfabeto Editorial S.L.
C/ Téllez, 22 Local C
28007 - Madrid
www.editorialalfabeto.com

ISBN: 978-84-949942-9-6

Ilustración de portada: Alba Ibarz
Diseño de colección y de cubierta: Ariadna Oliver
Diseño de interiores y fotocomposición: Grafime

Reservados todos los derechos. Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos. Si necesita fotocopiar o reproducir algún fragmento de esta obra, diríjase al editor o a CEDRO (www.cedro.org).

Para Joseph Koerner y Luke Menand

ÍNDICE

1. Ángulos oblicuos
2. Política de partidos
3. Populismo fraudulento
4. Cuestión de carácter
5. Los cómplices
6. La tiranía triunfante
7. El instigador
8. La locura de los grandes
9. Caída y resurgimiento
10. Ascensión resistible

Coda

Agradecimientos

Notas

UNO

ÁNGULOS OBLICUOS

Desde los primeros años de la década de 1590, al comienzo de su carrera y hasta el fin de esta, Shakespeare abordó una y otra vez una cuestión profundamente inquietante: ¿cómo es posible que todo un país caiga en manos de un tirano?

«Un rey gobierna a súbditos que aceptan voluntariamente su autoridad —escribía el influyente humanista escocés del siglo XVI George Buchanan—. Un tirano, en cambio, gobierna sobre súbditos que no la aceptan.» Las instituciones de una sociedad libre tienen por objeto protegerse de los que gobiernen, como dice Buchanan, «no para su país, sino para sí mismos, teniendo en cuenta no ya el interés público, sino su propio placer».¹ ¿En qué circunstancias —se preguntaba Shakespeare— revelan de repente su fragilidad esas instituciones tanpreciadas, aparentemente bien arraigadas e inquebrantables? ¿Por qué una gran cantidad de individuos aceptan ser engañados a sabiendas? ¿Por qué suben al trono personajes como Ricardo III o Macbeth?

Semejante desastre, insinuaba Shakespeare, no podía producirse si no contaba con una complicidad generalizada. Sus obras ponen de manifiesto los mecanismos psicológicos que llevan a una nación a abandonar sus ideales e incluso sus propios intereses. ¿Por qué —se preguntaba el escritor— iba alguien a dejarse arrastrar hacia un líder que a todas luces no está capacitado para gobernar, hacia alguien peligrosamente impulsivo o brutalmente manipulador o indiferente a la verdad? ¿Por qué, en algunas

circunstancias, las pruebas de mendacidad, chabacanería o crueldad no sirven como un inconveniente definitivo, sino que se convierten en un atractivo para encandilar a unos seguidores ardientes? ¿Por qué unas personas, que por lo demás sienten orgullo y respeto de sí mismas, se someten a la mera desfachatez de un tirano, a su convicción de que puede decir y hacer lo que le parezca, a su indecencia más escandalosa?

Shakespeare describió repetidamente los trágicos costes de ese sometimiento —la corrupción moral, el despilfarro masivo del tesoro, la pérdida de vidas— y las medidas desesperadas, dolorosas y heroicas que son necesarias para devolver a una nación deteriorada una mínima porción de cordura. ¿Existe —se pregunta en sus obras— algún modo de detener la caída hacia un gobierno sin leyes y arbitrario antes de que sea demasiado tarde? ¿Algún medio eficaz de impedir la catástrofe civil que invariablemente provoca la tiranía?

El dramaturgo no acusaba a la mujer que gobernaba en aquellos momentos Inglaterra, Isabel I, de ser una tirana. Independientemente de lo que pensara Shakespeare en privado, habría resultado suicida sugerir en el escenario una idea semejante. Desde 1534, durante el reinado de Enrique VIII, padre de la soberana, los preceptos jurídicos catalogaban como traición calificar al monarca de tirano.² La pena prevista para ese delito era la muerte.

En la Inglaterra de Shakespeare no había libertad de expresión, ni en el escenario ni en ninguna otra parte. En 1597, la representación de una obra supuestamente sediciosa llamada *La isla de los perros* dio lugar a la detención y al encarcelamiento de su autor, Ben Jonson, así como a la promulgación de una orden gubernamental —que por fortuna no llegó a ponerse en vigor— que preveía la demolición de todos los corrales de comedias de Londres.³ Los delatores acudían al teatro con el afán de pedir

una recompensa por denunciar ante las autoridades cualquier cosa que pudiera ser interpretada como subversiva. Los intentos de exponer una reflexión crítica sobre los acontecimientos de la época o sobre los personajes más destacados del momento resultaban particularmente arriesgados.

Como en los regímenes totalitarios contemporáneos, la gente desarrollaba maneras para hablar en código, haciendo alusiones más o menos veladas a aquello que más la preocupaba. Pero no era solo la cautela lo que motivaba la inclinación de Shakespeare por el desplazamiento y el lenguaje figurado. Parece que se dio cuenta de que pensaba con más claridad sobre los asuntos que preocupaban al mundo en el que vivía cuando los abordaba no ya directamente, sino desde un ángulo oblicuo. Sus obras dramáticas sugieren que la mejor manera que tenía de reconocer la verdad —de poseerla plenamente y no morir por ella— era a través del artificio de la ficción o por medio de la distancia histórica. De ahí la fascinación que sentía por el legendario caudillo romano Gayo Marcio Coriolano o por otro caudillo también romano, pero esta vez histórico, Julio César; de ahí el atractivo de personajes de las crónicas inglesas y escocesas tales como el duque de York, Jack Cade, el rey Lear y, sobre todo, la quintaesencia de los tiranos, Ricardo III y Macbeth. Y de ahí también el encanto de ciertos personajes completamente imaginarios: Saturnino, el emperador sádico de *Tito Andrónico*; Ángelo, el delegado corrupto de *Medida por medida*, o el paranoico rey Leontes de *El cuento de invierno*.

El éxito popular de Shakespeare indica que muchos de sus contemporáneos pensaban lo mismo. Liberada de las circunstancias que la rodeaban y liberada también de los clichés repetidos hasta la saciedad acerca del patriotismo y la obediencia, su manera de escribir podía ser por fin despiadadamente honesta. El dramaturgo seguía formando por completo

parte del lugar y de la época en los que vivía, pero no era una mera hechura suya. Las cosas que habían quedado desesperadamente poco claras eran enfocadas con toda nitidez por él, que ya no tenía necesidad de guardar silencio sobre lo que percibía.

Shakespeare comprendió también algo que en nuestra época se pone de manifiesto cuando un gran acontecimiento —la caída de la Unión Soviética, el colapso del mercado inmobiliario o el resultado inesperado de unas elecciones— logra arrojar una luz deslumbrante sobre algún hecho desconcertante: incluso los que se encuentran en el centro de los círculos más exclusivos del poder a menudo no tienen ni la menor idea de lo que va a ocurrir. A pesar de tener las mesas de sus despachos atestadas de cálculos y estimaciones, a pesar de sus costosas redes de espías, de sus ejércitos de expertos bien remunerados, siguen estando casi completamente a oscuras de la realidad. Mientras que tú, observando desde algún margen externo, sueñas que, si pudieras acercarte lo suficiente a tal o cual personaje clave, tendrías acceso al verdadero estado de cosas y sabrías qué pasos tendrías que dar para protegerte a ti mismo o a tu país. Pero ese sueño es una ilusión.

En la introducción de uno de sus dramas históricos, Shakespeare presenta al personaje de Rumor, vestido con un traje «cubierto de lenguas pintadas», cuya tarea consiste en hacer circular habladurías: «Rumor es una flauta en la que soplan las sospechas, los recelos, las conjeturas» (2 *Enrique IV*, Introducción, 16).⁴ Sus efectos se ponen dolorosamente de manifiesto en los signos mal interpretados de forma desastrosa, en los falsos consuelos, en las falsas alarmas, en los bandazos repentinos que llevan de las esperanzas más absurdas a la desesperación suicida. Y los personajes que más se engañan no son los integrantes de la gran multitud, sino, por el contrario, los poderosos y los privilegiados.

A Shakespeare, pues, le resultaba más fácil pensar con claridad cuando el ruido de esas lenguas balbucientes era acallado, y también le resultaba más fácil decir la verdad si se situaba a una distancia estratégica del momento presente. El ángulo oblicuo le permitía levantar la tapa de los falsos supuestos, de las creencias inveteradas y de los sueños erróneos de piedad, y contemplar impávido lo que se ocultaba tras ella. De ahí su interés por el mundo de la Antigüedad clásica, en el que no tenían cabida la fe cristiana ni la retórica monárquica; de ahí su fascinación por la Gran Bretaña precristiana de *El rey Lear* o de *Cimbelino*; de ahí el atractivo que para él tenía la violenta Escocia del siglo XI de *Macbeth*. E incluso cuando se situaba más cerca de su propio mundo, en la notable serie de dramas históricos que van desde el reinado de Ricardo II en el siglo XIV hasta la caída de Ricardo III, Shakespeare mantendría cuidadosamente al menos un siglo entero de distancia entre él y los acontecimientos que describía.

En la época en la que nuestro autor escribió sus obras, Isabel I llevaba reinando más de treinta años. Aunque de vez en cuando fuera arisca, difícil e imperiosa, en general era indudable el respeto fundamental que tenía por el carácter sacrosanto de las instituciones políticas del reino. Incluso aquellos que defendían una política exterior más agresiva o clamaban por la implantación de medidas contra la subversión dentro del país más enérgicas que las que la soberana estaba dispuesta a autorizar reconocían habitualmente la prudente idea que tenía Isabel de los límites de su poder. Es harto improbable que Shakespeare la considerara una tirana, ni siquiera en sus pensamientos más íntimos. Pero, al igual que el resto de sus compatriotas, el escritor tenía muchos motivos para preocuparse por el futuro que los aguardaba. En 1593, la reina celebró su sexagésimo cumpleaños. Soltera y sin hijos, se negaba obstinadamente a nombrar un sucesor. ¿Pensaba acaso que iba a vivir para siempre?

Para los que tenían cierta imaginación, había más cosas por las que preocuparse aparte del sigiloso embate del tiempo. La mayoría de la población temía que el reino estuviera enfrentándose a un enemigo implacable, a una despiadada conspiración internacional cuyos cabecillas adiestraban y luego enviaban al país a agentes secretos fanáticos con la pretensión de sembrar el terror en él. Esos agentes creían que matar a los individuos calificados de infieles no era pecado; antes bien, las acciones que pudieran llevar a cabo eran obra de Dios. En Francia, en los Países Bajos y en muchos otros lugares ya habían sido responsables de asesinatos, de actos de violencia callejera y de auténticas matanzas. Su objetivo inmediato en Inglaterra era matar a la reina, coronar en su lugar a algún simpatizante suyo y someter al país a su torticera concepción de la piedad. Su objetivo general era la dominación del mundo.

No resultaba fácil identificar a los terroristas, pues la mayoría de ellos eran naturales del país. Tras haber sido radicalizados, embaucados y atraídos a campos de adiestramiento en el extranjero, y luego introducidos de nuevo subrepticamente en Inglaterra, se confundían fácilmente con la masa de súbditos leales, corrientes y molientes. Esos súbditos eran, como es natural, reacios a volverse contra los suyos, incluso aunque fueran sospechosos de abrigar opiniones peligrosas. Los extremistas formaban células, celebraban culto juntos en secreto, se intercambiaban mensajes cifrados e intentaban reclutar a posibles adeptos principalmente entre la numerosa población de jóvenes desafectos e inestables, propensos a albergar sueños de violencia y de martirio. Algunos de ellos mantenían clandestinamente contactos con los representantes de los gobiernos extranjeros, que hacían oscuras insinuaciones acerca de armadas invasoras y de apoyos a sublevaciones violentas.

Los servicios de espionaje de Inglaterra estaban sumamente alerta ante el peligro: infiltraban agentes en los campos de adiestramiento, abrían sistemáticamente la correspondencia, escuchaban las conversaciones que se mantenían en las tabernas y en los mesones y mantenían una escrupulosa vigilancia de los puertos y de los pasos fronterizos. Pero el peligro resultaba muy difícil de erradicar, incluso cuando las autoridades lograban echar el guante a alguno de los supuestos terroristas o incluso a varios y los interrogaban bajo juramento. Al fin y al cabo, eran fanáticos que tenían permiso de sus líderes religiosos para engañar y que habían sido instruidos en el uso del llamado «equívoco», un método de despistar al enemigo sin tener técnicamente que mentir.

Si los sospechosos eran interrogados bajo tortura, como habitualmente sucedía, a menudo seguía resultando muy difícil hacerlos hablar. Según un informe enviado al principal responsable de los servicios de espionaje de la reina, el extremista que asesinó al príncipe neerlandés Guillermo de Orange en 1584 —el primer individuo que asesinó a un jefe de Estado pistola en mano— permaneció obstinadamente firme en su mutismo:

Esa misma tarde fue apaleado con sogas y su carne fue lacerada con garfios, tras lo cual lo metieron en un recipiente lleno de sal y agua y empaparon su garganta con vinagre y aguardiente, y a pesar de soportar esos tormentos, no mostró el menor signo de debilidad o de arrepentimiento, sino que, por el contrario, dijo que había llevado a cabo un acto admisible a ojos de Dios.⁵

«Un acto admisible a ojos de Dios»: a aquellos individuos les habían lavado el cerebro a fin de que creyeran que sus actos de traición y violencia serían recompensados en el cielo.

La amenaza en cuestión, según los protestantes más ardientes de la Inglaterra de finales del siglo XVI, era la que representaba la fe católica romana. Para mayor disgusto de los principales consejeros de la reina, la propia Isabel era reacia a llamar a la amenaza por su nombre y a tomar las

medidas que ellos consideraban necesarias. La soberana no deseaba provocar una guerra costosa y sangrienta con los poderosos Estados católicos ni ensuciar la reputación de toda una religión con los crímenes de unos cuantos fanáticos. Como no estaba dispuesta, en palabras del principal responsable de sus servicios de espionaje, Francis Walsingham, a «abrir ventanas en los corazones y los pensamientos secretos de los hombres»,⁶ durante muchos años Isabel permitió que sus súbditos mantuvieran su apego a la fe católica en la clandestinidad, siempre y cuando exteriormente se ajustaran a las exigencias de la religión oficial del Estado. Y, pese a los vehementes requerimientos que recibía, se negó una y otra vez a ratificar la ejecución de su prima, la católica María Estuardo, reina de Escocia.

Tras ser desterrada de Escocia, María fue mantenida, sin que se presentaran cargos contra ella y sin que se la juzgara, en una especie de prisión preventiva en el norte de Inglaterra. Como poseía sólidos derechos hereditarios al trono de Inglaterra —a juicio de algunos, más sólidos que los de la propia Isabel—, constituía un foco evidente de las maquinaciones de las potencias católicas de Europa y de las calenturientas ilusiones y las peligrosas conspiraciones de los extremistas católicos de Inglaterra. María fue, además, lo bastante temeraria como para alentar los siniestros planes tramados en su nombre.

El cerebro que se ocultaba detrás de esos planes, según creían muchos, era ni más ni menos que el papa de Roma; la principal fuerza con la que contaba el pontífice estaba formada por los jesuitas, que juraban obedecerlo en todo, y las legiones ocultas que tenía en Inglaterra eran los miles de «papistas de iglesia» que asistían rigurosamente a los servicios eclesiásticos anglicanos, pero que en sus corazones guardaban lealtad a la fe católica. Cuando William Shakespeare alcanzó la mayoría de edad, circulaban por todas partes rumores acerca de los jesuitas —que tenían prohibida

oficialmente la entrada en el país, so pena de muerte— y de las amenazas que planteaban. Puede que su verdadero número fuera muy escaso, pero el temor y los odios que suscitaban (así como la admiración de que eran objeto en ciertos ambientes) eran considerables.

Resulta imposible determinar con certeza dónde se situaban íntimamente las simpatías de Shakespeare. Pero no cabe la posibilidad de que fuera neutral o indiferente. Su padre y su madre habían nacido en un mundo católico y para ellos, como para la mayoría de sus contemporáneos, los lazos que mantenían con ese mundo sobrevivieron a la Reforma protestante. Había muchos motivos para mantener una actitud de cautela y circunspección, y no solo debido a los duros castigos impuestos por las autoridades protestantes. La amenaza que se atribuía en Inglaterra al catolicismo militante no era ni mucho menos del todo imaginaria. En 1570, el papa Pío V publicó una bula que excomulgaba a Isabel I por hereje y «sierva de toda clase de atrocidades». Los súbditos de la reina quedaban libres de cualquier obligación que pudieran haber contraído al jurarle fidelidad; de hecho, se los instaba solemnemente a desobedecerla. Una década más tarde, el papa Gregorio XIII daba a entender que matar a la reina de Inglaterra no sería pecado mortal. Antes bien, como afirmaba el secretario de Estado pontificio en nombre de su señor, «no cabe duda de que quien la eche de este mundo con la piadosa intención de prestar servicio a Dios no solo no comete pecado, sino que obtiene mérito».⁷

Semejante declaración era una incitación al asesinato. Aunque la mayoría de los católicos de Inglaterra no querían tener nada que ver con la adopción de medidas tan violentas, a algunos se les pasó por la cabeza la idea de intentar liberar al país de su herética soberana. En 1583, la red de espías del Gobierno descubrió una conspiración para perpetrar el asesinato de la reina, tramada en connivencia con el embajador de España. Durante los años

sucesivos hubo rumores parecidos acerca de ciertos peligros que habían logrado evitarse por muy poco: se interceptaron cartas, se incautaron armas y fueron capturados algunos sacerdotes católicos. Alertados por los vecinos más suspicaces, los agentes de la autoridad irrumpían en las casas de las zonas rurales que resultaban sospechosas, en las que destrozaban los armarios, golpeaban las paredes con la esperanza de oír algún sonido a hueco que resultara revelador y levantaban las tablas del pavimento en busca de las llamadas ratoneras de curas. Pero Isabel seguía sin hacer nada para eliminar la amenaza planteada por María Estuardo. «Dios quiera que su majestad abra los ojos —rogaba Walsingham—, y se dé cuenta del peligro.»⁸

El círculo más íntimo de la soberana dio el paso sumamente irregular de elaborar un «Compromiso de asociación», cuyos signatarios se comprometían a vengarse no solo de cualquiera que atentara contra la vida de la soberana, sino también de cualquier potencial pretendiente al trono —María era el objetivo más evidente de la medida— en interés del cual se llevara a cabo semejante intento, tanto si tenía éxito como si no. En 1586, los espías de Walsingham se enteraron de otra conjura, en la que se hallaba implicado un acaudalado caballero católico de veinticuatro años llamado Anthony Babington, que, junto con un grupo de amigos de ideas afines, se había convencido de que era moralmente admisible matar a la «tirana». Utilizando a algunos agentes dobles que lograron infiltrarse en el grupo y descifrar sus códigos secretos, las autoridades permanecieron a la espera mientras observaban cómo poco a poco iba desarrollándose la conspiración. De hecho, cuando Babington empezó a sentir inquietud, uno de los agentes provocadores de Walsingham lo instó a seguir adelante. La estrategia obtuvo los dividendos que los protestantes más intransigentes tanto habían esperado conseguir: la red no solo se abatió sobre catorce conspiradores que

fueron debidamente condenados por alta traición y luego ahorcados, y cuyos cadáveres fueron arrastrados y descuartizados, sino que, además, fue capturada en ella la propia María Estuardo, que, en su indolencia, había intrigado con los conjurados.

Como la muerte de Osama bin Laden en 2011, la decapitación de María el 8 de febrero de 1587 no puso fin a la amenaza de terrorismo en Inglaterra, ni tampoco acabó con ella la derrota de la Armada Invencible enviada por los españoles un año más tarde. Si acaso, los ánimos del país se ensombrecieron todavía más. Parecía inminente una nueva invasión extranjera. Los espías del Gobierno siguieron trabajando, los curas católicos siguieron arriesgándose a entrar en Inglaterra y a apacentar a su grey, cada vez más desesperada y acorralada; los rumores que corrían eran terribles. En 1591 un jornalero fue condenado a la picota por haber dicho: «Nunca tendremos un mundo feliz mientras viva la reina»; otro recibió un castigo similar por afirmar que «no es un buen gobierno el que tenemos [...] y si muere la reina, habrá un cambio y todos los que siguen esta religión que se usa ahora serán echados».⁹ En 1592, durante el juicio por alta traición de *sir* John Perrot, se presentó como un cargo gravísimo contra él el hecho de haber calificado a la reina de ser una «vil bastarda, una fregona de mierda». En la Cámara Estrellada, el lord guardián del Sello se lamentó de todos los «dicterios malsonantes [y] falsos que se sueltan abiertamente, [de los] libelos mentirosos y traicioneros» que circulaban por Londres.¹⁰

Aunque pudiera hacerse caso omiso de las habladurías, por mucho que rayaran en traición, seguía en pie la preocupación por el asunto de la sucesión. La peluca rojiza fluorescente de la reina y sus extravagantes vestidos cuajados de piedras preciosas no podían ocultar el paso de los años. Isabel tenía artritis, perdía el apetito y empezó a utilizar un bastón para mantenerse en pie cuando tenía que subir una escalera. Como decía

delicadamente un miembro de su corte, *sir* Walter Raleigh, era «una dama a la que tiempo ha sorprendido». Pero ella no estaba dispuesta a nombrar sucesor.

La Inglaterra de finales del período isabelino sabía en el fondo de su corazón que todo aquel orden de cosas era enormemente frágil. La ansiedad no afectaba ni mucho menos únicamente a una pequeña élite protestante, celosa de preservar su predominio. Los católicos, acorralados, habían sostenido durante años que la reina se hallaba rodeada de políticos maquiavélicos, que cada uno de ellos intentaba maniobrar constantemente para favorecer los intereses de su propia facción y suscitaba temores paranoicos de conspiraciones por parte de los católicos, pues esperaba que llegara el momento crítico en el que alguno lograra al fin hacerse con un poder tiránico. Los puritanos descontentos abrigaban una serie de temores parecidos centrados en un reparto de personajes análogo. Todo el que sintiera preocupación por la situación religiosa del país, por la distribución de la riqueza, por sus relaciones exteriores, por la posibilidad del estallido de una guerra civil, es decir, prácticamente todo el que en la década de 1590 tuviera una mínima capacidad de juicio se vería obligado a pensar en el estado de salud de la soberana y a hablar de las rivalidades de los favoritos y de los consejeros de la corte, de las amenazas de invasión de los españoles, de la presencia clandestina de los jesuitas, de la agitación de los puritanos (por aquel entonces llamados «brownistas») y de otros motivos de alarma.

A decir verdad, todas esas habladurías se llevarían a cabo casi siempre en voz baja, pero continuarían sin parar, de forma obsesiva, y se darían vueltas incesantemente a los mismos temas, como sucede siempre con las discusiones de carácter político. Shakespeare representa una y otra vez a personajes secundarios —los jardineros de *Ricardo II*, los londinenses

anónimos de *Ricardo III*, los soldados congregados antes de la batalla de *Enrique V*, los plebeyos hambrientos de *Coriolano*, los subalternos cínicos de *Antonio y Cleopatra*, etcétera, etcétera— que participan de los rumores y debaten asuntos de Estado. Esas reflexiones que hacían los inferiores sobre sus superiores solían sacar de quicio a la élite: «¡Vamos, volved a vuestros hogares, miserables fragmentos!» (*Coriolano* 1.1.214), suelta en tono desabrido un aristócrata a un grupo de plebeyos que protestan. Pero esos miserables fragmentos no podían ser obligados a guardar silencio.

Ninguna de las inquietudes, grandes o pequeñas, por la seguridad nacional de Inglaterra podía ser reflejada directamente en el escenario. Las numerosas compañías teatrales de Londres buscaban febrilmente argumentos interesantes, y a todas les habría encantado atraer al público con historias equivalentes a las de la serie televisiva *Homeland*. Pero el teatro isabelino estaba sometido a la censura y, aunque de vez en cuando el censor pudiera mostrar cierta laxitud, nunca habría dejado que se representaran tramas que narraran cualquier amenaza contra el régimen de la reina, ni mucho menos habría permitido que se personificara públicamente a figuras como María, reina de Escocia, Anthony Babington o la propia Isabel I.¹¹

La censura genera irremisiblemente técnicas de evasión. Como la esposa de Midas, las personas sienten la necesidad de hablar, aunque solo sea con el viento y los juncos, de lo que más inquietud les provoca. Las compañías teatrales, víctimas de una feroz rivalidad, encontraban un fortísimo incentivo económico en abordar esa necesidad. Descubrieron que era posible hacerlo si desplazaban la escena a lugares lejanos o representaban acontecimientos del pasado remoto. En raras ocasiones, el censor encontraba que las analogías eran demasiado evidentes o exigía pruebas de que los acontecimientos históricos eran representados correctamente, pero la mayor parte de las veces hacía la vista gorda y aceptaba el subterfugio.

Quizá las propias autoridades se dieran cuenta de que era necesaria una mínima válvula de escape.

Shakespeare fue el mayor maestro del desplazamiento y de la utilización estratégica de métodos indirectos. Nunca escribió lo que se llamaba «comedias ciudadanas» [*city comedies*], obras que se desarrollaban en ambientes ingleses de la época y, salvo rarísimas excepciones, guardó una distancia prudencial respecto de los acontecimientos de su tiempo. Lo atraían los argumentos que se desarrollaban en lugares como Éfeso, Iliria, Tiro, Sicilia, Bohemia, o en alguna isla anónima y misteriosa de un mar remoto. Cuando abordaba acontecimientos históricos peligrosos —crisis sucesorias, elecciones corruptas, asesinatos, la ascensión al poder de algún tirano—, tales sucesos tenían lugar en la Grecia o la Roma antiguas o en la Gran Bretaña prehistórica o en la Inglaterra de sus tatarabuelos o incluso anterior. Se sentía libre para modificar y remodelar los materiales que extraía de las crónicas con el fin de elaborar unas tramas más apasionantes y directas, pero trabajaba en todo momento con fuentes identificables, que, si así lo exigían las autoridades, pudiera citar en su defensa. No tenía la menor intención, como es comprensible, de pasar una temporada en la cárcel ni de que le partieran la cara.

Hubo solo una notable excepción en la estrategia evasiva que cultivó durante toda su vida. *Enrique V*, que Shakespeare escribió en 1599, describe el espectacular triunfo militar, cosechado casi dos siglos antes, de un ejército inglés que invadió Francia. Casi al final de la obra, el coro invita al público a imaginar la gloriosa recepción dispensada al rey victorioso cuando regresó a su capital: «Ahora, en la forja activa y taller de vuestro pensamiento, mirad cómo Londres vierte sus olas de ciudadanos» (5.0.22-24). Y luego, a continuación de esta imagen de festejo popular celebrado en

el pasado del país, el coro evoca una escena comparable a la que espera asistir en un futuro próximo:

Así, para escoger un ejemplo menos alto, pero que nos toca al corazón, sería recibido hoy (y día puede llegar en que lo sea) el general de nuestra graciosa soberana de regreso de Irlanda, trayendo ensartada en su espada la rebelión. ¡Cuántos hombres abandonarán su apacible pueblo por ofrendarle la bienvenida! (5.0.30-34)

El «general» en cuestión era el favorito de la reina, el conde de Essex, que en aquellos momentos capitaneaba las tropas inglesas contra los insurgentes irlandeses acaudillados por Hugo O'Neill, conde de Tyrone.

No está claro por qué Shakespeare decidió hacer alusión directamente a un suceso de su época... y del que, además, solo cabía esperar que pudiera «llegar un día».¹² Quizá le pidiera al escritor que así lo hiciera su mecenas, el acaudalado conde de Southampton, al que Shakespeare había dedicado sus poemas *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*. Íntimo amigo y aliado político de Essex, Southampton sabía que su amigo, vanidoso y cargado de deudas, anhelaba ansiosamente el aplauso del público, y el teatro era el lugar ideal para llegar a las masas. En consecuencia, quizá insinuara al escritor que un pronóstico patriótico del inminente triunfo del general sería muy bien acogido. A Shakespeare le habría resultado muy difícil negarse a hacer lo que se le pedía.

Lo cierto es que, poco después del estreno de *Enrique V*, el obstinado Essex regresó efectivamente a Londres, pero no con la cabeza de Hugo O'Neill ensartada en su espada. Obligado a enfrentarse con el lamentable fracaso de su campaña militar, Essex no tuvo más remedio que abandonar Irlanda lleno de irritación, aunque desobedecía las órdenes explícitas de la reina, que lo conminaban a permanecer en la isla. Él, sin embargo, decidió regresar a Inglaterra.

Lo que vino a continuación fue una serie de acontecimientos que de inmediato dieron lugar a una crisis en el corazón mismo del régimen. El regreso precipitado e inoportuno de Essex —todavía sucio de barro, se presentó ante la reina, se arrojó a sus pies y se deshizo violentamente en denuestos contra los que lo odiaban— brindó a los principales enemigos que tenía en la corte —el principal ministro de la soberana, Robert Cecil, y el favorito de esta, Walter Raleigh— la oportunidad que tanto habían ansiado. Superado tácticamente y cada vez más nervioso, el conde vio cómo se le escapaba entre los dedos el favor de la reina. Essex, al que siempre había resultado muy difícil controlarse, cometió un error fatal, a saber, afirmar, llevado por la cólera, que la soberana había «envejecido y estaba caquética» y que mentalmente «era tan retorcida como su figura».¹³

La cultura áulica genera irremediablemente facciones de una rivalidad feroz, e Isabel I se había dedicado durante años a enfrentar brillantemente unas con otras. Pero a medida que la soberana iba debilitándose, las viejas enemistades fueron intensificándose y volviéndose más perversas. Cuando el Consejo Privado citó a Essex para que se presentara a una reunión sobre asuntos de Estado, el conde se negó a asistir a ella y declaró que, de hacerlo, habría sido asesinado por orden de Raleigh. La maraña de miedo y de odio en la que se hallaba envuelto, unida a la engañosa seguridad que tenía de que la población de Londres se habría sublevado para apoyarlo, indujo en último término a Essex a escenificar una sublevación armada contra los consejeros de la reina y quizá contra la propia soberana. La sublevación fracasó estrepitosamente. Essex y sus principales aliados, incluido el conde de Southampton, fueron detenidos.

Raleigh instó a Cecil, encargado de presidir la comisión oficial de investigación, a que no dejara escapar la oportunidad de acabar con su odiado enemigo de una vez por todas: si «cedéis ante ese tirano —decía en

una carta—, os arrepentiréis cuando sea demasiado tarde».¹⁴ El término «tirano» es aquí algo más que un insulto casual. Si Essex recuperaba la preeminencia que ostentaba, daba a entender Raleigh, se encontraría en una posición, dada la avanzada edad de la soberana, que le permitiría gobernar el reino e, indudablemente, no se andaría con sutilezas legales. Estaría ansioso por deshacerse de sus rivales, y eso no habría significado que les pidiera amablemente que se retiraran. Habría hecho lo que hacen los tiranos.

Cuando Cecil terminó su investigación, Essex y Southampton fueron juzgados, hallados culpables de alta traición y condenados a muerte. La condena de Southampton fue conmutada por prisión a perpetuidad, pero con el que otrora fuera el favorito de la reina no habría piedad. Essex fue ejecutado el 25 de febrero de 1601. El Gobierno se encargó de que la abyecta confesión que supuestamente llevó a cabo cuando subió al cadalso —había planeado realizar una sublevación traicionera, dijo, y por eso ahora se veía «arrojado justamente fuera del reino»— fuera hecha pública debidamente después de su muerte.

Shakespeare había cometido la locura de meterse más o menos de lleno en esas luchas despiadadas. Parece que la insólita alusión al «general» contemporáneo hecha en *Enrique V* no provocó una respuesta oficial, pero habría podido conducir fácilmente a la catástrofe. Pues la tarde del sábado 7 de febrero de 1601, el día antes del intento de golpe de Estado, algunos de los principales partidarios de Essex, entre ellos su mayordomo, *sir* Gelly Meyrick, habían cruzado el Támesis en una barca para acudir al Globe Theatre. Pocos días antes, varios de los socios más allegados de Meyrick habían solicitado a la compañía estable del teatro, los Servidores del Lord Chambelán, que representara una obra anterior de Shakespeare, un drama acerca de «la destitución y muerte del rey Ricardo II». Los actores

presentaron toda clase de objeciones; *Ricardo II* era una obra ya vieja, dijeron, y era harto improbable que atrajera a mucho público. Sus objeciones fueron vencidas cuando les ofrecieron cuarenta chelines más sobre la tarifa de diez libras que solían cobrar por la representación de una obra por encargo.

Pero ¿por qué tenían Gelly Meyrick y sus compañeros tantas ganas de que se representara *Ricardo II*? No se trataba del impulso banal de un momento; en una coyuntura trascendental, en la que sabían que lo que estaba en juego era cuestión de vida o muerte, aquella iniciativa iba a costarles planificación, tiempo y dinero. No ha quedado constancia de lo que pensaban, pero cabe suponer que recordaban que la obra de Shakespeare contaba la caída de un soberano y de sus compinches. «He abusado del tiempo y ahora el tiempo abusa de mí» (5.5.49), lamenta el malhadado rey cuando sus consejeros rapaces («esas larvas de la cosa pública», como los llama el usurpador) han corrido la suerte que Essex esperaba que corrieran Cecil y Raleigh.

En *Ricardo II* no solo son los consejeros del rey los que son asesinados por el usurpador, sino el propio monarca. El usurpador Bolingbroke nunca afirma directamente que lo que pretende es derrocar al soberano reinante, y menos aún asesinarlo. Como Essex, al mismo tiempo que se deshace en denuestos contra la corrupción del círculo íntimo del monarca, se recrea hablando sobre todo de la injusticia que se le ha hecho a él personalmente. Pero, tras intentar obtener la abdicación y el encarcelamiento de Ricardo, y tras conseguir ser coronado rey con el nombre de Enrique IV, pasa con una vaguedad taimada —la vaguedad que confiere lo que los políticos llaman el «carácter discutible» de una cosa— a dar el paso definitivo y esencial. Como corresponde, Shakespeare no reproduce ese paso directamente. Por el

contrario, muestra simplemente a un personaje que medita lo que ha oído decir al rey:

EXTON: ¿No has notado las palabras que ha pronunciado el rey?

«¿No tendré un amigo que pueda librarme de este viviente miedo?» ¿No fue así?

CRIADO: Esas fueron sus mismas palabras.

EXTON: «¿No tendré un amigo?», dijo; lo repitió dos veces, e insistió dos veces luego, ¿no?

CRIADO: Sí.

EXTON: Y, al decirlo, me miraba de una manera interrogativa, como si hubiera querido significar: «Quisiera que fueses tú el hombre que me librase de este terror de mi corazón», sobreentendiendo el rey, que está en Pomfret. Ven, partamos; soy amigo del rey, y lo desembarazaré de su enemigo. (5.4.1-11)

Y ahí termina la escena. Se acaba en un momento, pero basta para evocar lo que es todo un *ethos* de poder en acción. No se incoa ningún procedimiento legal formal contra el rey depuesto. Por el contrario, todo lo que hace falta es un gesto elocuente, repetido cuidadosamente, unido a ciertas miradas dirigidas con toda intención («de una manera interrogativa») a alguien que con toda probabilidad sabrá captar el significado de ese gesto.

En un régimen nuevo siempre hay personas capaces de hacer lo que sea para obtener el favor del gobernante. Exton, tal como lo retrata Shakespeare, es un don nadie; esta es la primera vez que lo vemos o que oímos hablar de él. Empezará la tarea de convertirse en «el amigo del rey». «Partamos» (5.4.10), dice a sus secuaces, y Ricardo será asesinado de inmediato. Como cabría esperar, cuando Exton se presenta ansiosamente a cobrar su recompensa —«Gran rey, dentro de este féretro te presento tu temor enterrado» (5.6.30-31)—, el soberano lo rechaza: «Aunque lo desease muerto, odio al asesino y amo al asesinado» (sc. «me encanta que lo haya asesinado», 5.6.39-40). «Me encanta que lo haya asesinado»: con esta ironía deliciosamente amarga la obra llega a su fin.

Gelly Meyrick y los demás conspiradores no tuvieron necesidad de consultar la obra de Shakespeare, por supuesto, ni hacer de ella el borrador de sus propios actos. Tuvieron que darse cuenta de que las circunstancias descritas por el dramaturgo no coincidían exactamente con las suyas; en cualquier caso, no habrían querido dar ninguna pista. Y, para el lector moderno, la exploración de la patética vida interior del monarca caído que lleva a cabo la tragedia parece muy lejos de ser una obra de propaganda destinada a incitar a la multitud a levantarse en rebelión.

Pero la clave debemos buscarla en la multitud. Las representaciones por encargo eran llevadas a cabo la mayor parte de las veces en locales privados, ante un público selecto, pero los Servidores del Lord Chambelán fueron pagados para resucitar *Ricardo II* e interpretar la obra en el gran teatro público al aire libre, ante unos espectadores que mayoritariamente pagaban un penique por contemplar el espectáculo de pie. Essex había cortejado siempre al populacho de Londres y había contado con disponer de su apoyo, un populacho que Shakespeare invitaba a su público a que imaginara corriendo a recibir a su general triunfante, de regreso de Irlanda, del mismo modo que el glorioso Enrique V había vuelto de Francia. Las cosas no habían salido así, pero con *Ricardo II* los conspiradores debieron pensar que había algo que ganar al hacer que se representara ante un público numeroso (y quizá también ante sí mismos) el éxito de un golpe de Estado. Quizá sencillamente querían hacer que resultara imaginable lo que pretendían.¹⁵

Según ciertas leyes que databan de 1352, se consideraba traición «ejecutar o imaginar» la muerte del rey o la reina o de los principales funcionarios públicos.¹⁶ El empleo del término ambiguo «imaginar» dejaba al Gobierno una gran libertad a la hora de decidir a quién procesar e, indudablemente, daría la impresión de que la representación de *Ricardo II*

en el Globe Theatre significaba pisar un terreno muy peligroso. Al fin y al cabo, el drama de Shakespeare presentaba ante un público numerosísimo el espectáculo del derrocamiento y asesinato de un rey coronado, así como la ejecución sumaria de los principales consejeros del monarca. Pero los acontecimientos narrados en la obra se situaban en el pasado de Inglaterra y, por acuerdo tácito, esa distancia en el tiempo proporcionaba cierta inmunidad, de modo que unas acciones que, de desarrollarse en el presente, habrían suscitado de inmediato la cólera furibunda del censor y que acaso habrían dado lugar a un proceso penal podían ser representadas sin demasiado peligro para el dramaturgo y su compañía.

No obstante, la representación organizada por Meyrick venía a poner en entredicho el acuerdo tácito según el cual lo que se representaba en escena, siempre que guardara las debidas distancias con los acontecimientos del momento, era pura ficción dramática y, por lo tanto, no tenía importancia. Muy al contrario: los participantes en la conspiración de Essex pensaban a todas luces que resultaba útil desde el punto de vista estratégico desempolvar la tragedia de Shakespeare acerca del pasado medieval de Inglaterra y presentarla en el Globo.

Resulta imposible saber qué se le pasó por la cabeza a Meyrick cuando asistió a la representación de *Ricardo II* aquella tarde, pero sí que sabemos qué pensó que significaba aquello al menos un personaje de la época. Seis meses después de la ejecución de Essex, la reina Isabel concedió graciosamente audiencia a William Lambarde, al que había nombrado recientemente guardián de los Archivos y Registros de la Torre de Londres. El erudito archivero comenzó su labor, como era lógico, mostrando un inventario de los protocolos, reinado por reinado, que había elaborado para la soberana. Cuando llegó al reinado de Ricardo II, Isabel dijo de repente: «Yo soy Ricardo II. ¿No lo sabíais?».¹⁷ Si el tono de la soberana revelaba

cierta nota de exasperación, quizá fuera porque el erudito y anticuario parecía ocuparse exclusivamente del pasado, mientras que ella, como todos los demás, pensaba en los oscuros paralelismos existentes entre los acontecimientos del siglo XIV y el intento de golpe de Estado de Essex. Haciendo gala de una extraordinaria rapidez mental, Lambarde comprendió enseguida que el punto clave radicaba en lo de «imaginar» la muerte del monarca. «Una imaginación tan perversa —dijo a la reina— vino de la determinación y el intento de un caballero sumamente innoble, una hechura a la que vuestra majestad concedió más dignidades que a nadie.» «Esa tragedia —respondió Isabel hiperbólicamente— fue representada cuarenta veces en plena calle y en las casas de la gente.» Es el teatro —el teatro de Shakespeare— el que ofrece la clave para entender la crisis actual.

La alusión directa que hacía Shakespeare en *Enrique V* al conde de Essex indujo a buscar en todas sus obras unas reflexiones políticas que más habría valido dejar en la sombra. La reina, que a menudo había encargado la representación de obras dramáticas en la corte, prefirió no castigar a los actores, cosa que habría podido hacer sin mayor dificultad, y se evitó así por los pelos algo que habría podido ser un desastre para Shakespeare y para toda su compañía. El autor no volvió nunca más a aventurarse a pisar un terreno tan próximo a la política de la época.

Después del intento de golpe de Estado, la representación especial de *Ricardo II* se convirtió en el principal objeto de investigación del Gobierno. Uno de los socios de Shakespeare se vio obligado a testificar ante el Consejo Privado y explicar qué era lo que creían que estaban haciendo los Servidores del Lord Chambelán. La respuesta que ofreció —se limitó a decir que solo pretendían ganar un dinerillo extra— fue dada por buena. Sir Gelly Meyrick no tuvo tanta suerte. Condenado por los cargos de organizar

aquella representación especial y de llevar a cabo otras acciones en apoyo de la rebelión, fue ahorcado y su cadáver arrastrado por las calles y descuartizado.

DOS

POLÍTICA DE PARTIDOS

En una trilogía de fecha muy temprana, posiblemente escrita en colaboración con otros autores, Shakespeare había seguido la tortuosa senda que lleva de la política habitual a la tiranía. Las tres partes en las que está dividida su *Tragedia del rey Enrique VI* están actualmente entre sus obras menos conocidas, pero fueron las primeras en hacerlo famoso y siguen demostrando una gran perspicacia en lo que se refiere a las maneras que tiene una sociedad de madurar para acoger a un déspota.

El punto de partida es la debilidad existente en el corazón mismo del reino. Enrique VI es todavía un joven inexperto, que ha accedido al trono a raíz de la muerte prematura de su padre, y el Estado es administrado por un lord protector, su tío Hunfredo, duque de Gloucester. Aunque el regente está desinteresadamente comprometido con el servicio público, su poder se halla rigurosamente limitado, aparte de que está rodeado por un grupo de diversos nobles brutales y egoístas. Cuando estos se quejan de que el monarca no es más que un niño, el protector del reino los interrumpe y pone de manifiesto que la suya es una nostalgia postiza. Lo cierto es, dice, que ellos preferirían a un príncipe débil «a quien, como a un colegial, podáis dominar» (1 *Enrique VI* 1.1.36). El vacío de poder que existe en el corazón mismo del Estado da a los rivales espacio para maniobrar y conspirar unos contra otros. Pero esa rivalidad partidista tiene sus consecuencias: no se consigue hacer nada por el bien común y, como enseguida veremos, las facciones van radicalizándose hasta crear enemigos mortales.

En un jardín anexo a los edificios que albergan la escuela de leyes de Londres, dos poderosos nobles, el duque de York y el duque de Somerset, discuten sobre la interpretación de una cuestión de derecho. Apelan a los asistentes al debate para que actúen como jueces de la disputa, pero, haciendo gala de prudencia, ninguno de los presentes se atreve a intervenir. La obra no ofrece el menor detalle en lo concerniente al asunto jurídico en torno al cual gira la disputa; quizá Shakespeare pensara que, al fin y al cabo, no era demasiado importante. Lo que importaba realmente era la falta de predisposición de una y otra parte a llegar a un compromiso, la certeza belicosa que tenía cada una de ellas de que su postura y solo su postura era la única posible. «La verdad aparece tan desnuda de mi parte que cualquier ciego puede verla», afirma York. «Y de mi lado —replica Somerset— aparece tan bien ataviada, tan clara, tan brillante, tan evidente, que iluminaría los ojos de un ciego» (2.4.20-24). Todo es o negro o blanco. No se admite en ningún momento que pueda haber una zona gris; imposible reconocer que una persona razonable pueda discrepar de tales presupuestos. Cada uno piensa que solo puede deberse a pura maldad no reconocer algo que es tan indiscutiblemente «evidente».

Al verse en un callejón sin salida, ambos bandos carecen incluso de la más mínima inclinación a dar un paso hacia la reconciliación. Antes bien, lo que Shakespeare describe es la senda hacia un conflicto que va más allá de esos dos individuos y de sus subordinados para adentrarse en un terreno mucho más vasto. «Que el que sea un caballero verdaderamente bien nacido y se apoye en el honor de su nacimiento, si supone que he defendido la verdad —proclama York—, recoja conmigo una rosa blanca de estos zarzales.» «Que el que no sea ni un cobarde ni un adulador, pero que tenga el valor de sostener el partido de la verdad, recoja conmigo una rosa roja de espinoso tallo», replica Somerset (2.4.27-33). A los presentes ya no les es

posible permanecer neutrales, como habían hecho en un primer momento. Tienen que escoger.

El York y el Somerset históricos habían sido poderosos señores feudales que tenían ejércitos privados y ejercían un control efectivo sobre determinadas regiones de la isla de Gran Bretaña. La obra habría podido presentárnoslos de una forma que nos recordara a los señores de la guerra del Afganistán de nuestros días. Pero, por el contrario, Shakespeare nos invita, de hecho, a observar la invención de los partidos políticos y la transformación de unos aristócratas rivales en enemigos políticos. El autor no concibe esas facciones exactamente en los mismos términos que las concebimos nosotros: en el sistema parlamentario de su época no había nada que se correspondiera con las estructuras organizativas de partido que se desarrollarían posteriormente en Inglaterra y en otros países. Lo que nos muestra, sin embargo, nos es curiosamente familiar. Las dos rosas sirven como emblemas de dos partidos distintos; designan a dos bandos contrapuestos. Con una extraña immediatez, la discusión de carácter legal (fuera la que fuera) da paso a una adhesión ciega a la facción blanca o a la roja.

Cabe imaginar que los partidos políticos, por el hecho de ser grandes conglomerados de personas distintas, pudieran esquivar la hostilidad de sus líderes y fomentar el compromiso. Pero aquí ocurre todo lo contrario: en cuanto surgen las distintas filiaciones partidistas, el nivel de cólera de cada individuo parece dispararse. «Y ahora, Somerset, ¿dónde están vuestros argumentos?», pregunta York, a lo que Somerset responde que están «aquí, dentro de mi vaina, donde meditan si se teñirá de rojo sangriento vuestra rosa blanca». York se muestra análogamente furibundo: «Pues, por mi alma, esta pálida y colérica rosa, como demostración de mi odio inextinguible, siempre la llevaremos yo y mi partido» (2.4.59-109).

Al comienzo de la escena, cuando es invitado a dar su opinión a favor de un argumento legal u otro, el conde de Warwick se abstiene de hacerlo. Puede que tenga cierta idea acerca de perros y gavilanes, asegura afablemente, pero en cuestiones tan técnicas —«sutiles y alambicadas agudezas de la ley» (2.4.17)— reconoce no saber más que una corneja, ave proverbialmente estúpida. Al final de la escena, tras la formación de los partidos, su moderación ha desaparecido: ha arrancado la rosa blanca y está sediento de sangre. Y profetiza:

Esta querella de hoy, que ha acrecido esta facción hasta el jardín del Temple, enviará, tanto de la rosa roja y como de la rosa blanca, a millares de almas a la muerte y a la noche eterna.

(2.4.124-128)

La oscura disputa legal básicamente no ha variado, no ha surgido ninguna nueva ocasión para el debate y no parece que haya ninguna causa subyacente, como, por ejemplo, la codicia o la envidia. Pero da la sensación de que la furia partidista tiene vida propia. De repente parece que el ánimo de todo el mundo se desborde con una agresividad potencialmente asesina. Es como si, en ausencia de la figura hegemónica del rey, los emblemas puramente convencionales y sin sentido precipitaran una oleada de solidaridad y de odio grupal.

Ese odio es una parte importante del proceso que conduce a una ruptura social y, en último término, a la tiranía. Hace que la voz, incluso el propio pensamiento, del adversario resulte insoportable. Estás conmigo o contra mí. Y, si no estás conmigo, te aborrezco y quiero destruirte, a ti y a todos tus seguidores. Cada partido, como es natural, busca el poder, pero la propia búsqueda del poder se convierte en una expresión de ira: deseo el poder para aplastarte. La ira genera insultos, y los insultos generan acciones atroces, y las acciones atroces, a su vez, aumentan la intensidad de la ira. Comienza a desarrollarse una espiral de violencia que escapa a todo control.

No todo se viene abajo de golpe. Todavía sigue en pie cierto orden social. Aunque acorralado, el duque Hunfredo sigue ostentando el mando. Y, mientras tanto, el rey niño, del cual hace las veces de protector, crece y se convierte en un joven capaz de percibir el peligroso problema creado por los partidos en liza y está deseoso de alzar la voz: «La discordia civil es una víbora que muerde las entrañas de la sociedad» (3.1.72-73). Su observación es a todas luces cierta, pero, por desgracia, sus palabras se parecen más a las de un pomposo moralista que a las de un rey. Enrique no posee ninguno de los rasgos que se necesitarían —carisma, astucia o severidad— para reprimir a las facciones enzarzadas en una lucha tan cruel.

La debilidad reinante en el centro del poder es una provocación. Despreciando altaneramente la «gobernación de sabihondo» del joven monarca (2 *Enrique VI* 1.1.256), York maniobra para mejorar su posición frente a sus enemigos. Empieza a contemplar secretamente la idea de adueñarse de la corona y tiene la impresión de que los demás deben abrigar la misma idea. Para ascender al trono, tendrá que acabar con todos sus potenciales adversarios. Mientras tanto, en su sincero intento de apaciguar a sus díscolos nobles, Enrique consigue que escenifiquen una ceremonia de reconciliación. Su enemistad, afirma, lo hiere como si fuera la obra de un «cerebro enfermo»; no tiene sentido que los nobles se peleen «por una causa tan ligera y tan frívola» (1 *Enrique VI* 4.1.111-112) y se aferren de manera tan brutal a emblemas como las dos rosas. Pero el monarca es demasiado débil para producir otra cosa más que una farsa vana de colaboración en la lucha contra Francia.

El problema radica en parte en la honestidad fundamental de Enrique. El monarca es incapaz de ver que Margarita, la hermosa noble francesa con la que ha contraído matrimonio en un intento de apuntalar las pretensiones de Inglaterra sobre sus territorios de ultramar, es una política cínica que

mantiene una aventura amorosa con el arrogante marqués de Suffolk. El inocente joven monarca apela al carácter dulce y razonable y a los valores morales básicos a los que cree que todos, tanto hombres como mujeres, estarán dispuestos a obedecer.

Aunque apenas ha alcanzado la edad adulta, el rey ve en los irracionales cabecillas de las facciones poco más que una serie de niños malcriados y egoístas cuyas feroces luchas partidistas son una distracción perversa de los asuntos que realmente importan.

Su noble desprecio por sus disputas es perfectamente comprensible, pero no hace más que empeorar las cosas. A la hora de hacer los nombramientos clave —por ejemplo, ¿quién debía ser nombrado regente de los territorios que los ingleses seguían poseyendo en Francia?—, Enrique manifiesta su indiferencia: «Por mi parte, nobles lores, poco me importa escoger entre vosotros: o Somerset o York, me da igual» (2 *Enrique VI* 1.3.100-101). Pero ese desapego no hace más que crear un nuevo espacio para el agravamiento de la rivalidad. Más le habría valido a Enrique haber expresado una preferencia o haber comprendido con más claridad el peligro que fermentaba bajo la superficie de las instituciones a la cabeza de las cuales estaba.

El único baluarte firme frente al caos inminente es el duque Hunfredo, el lord protector. Pero, como por lo demás sería previsible, una camarilla de cínicos operarios, tanto en los círculos eclesiásticos como en el séquito real, conspira para derribarlo. Acusado falsamente de traición, Hunfredo intenta alertar al rey. Si su destrucción marcara el fin de las tramas de sus enemigos, dice a Enrique, estaría dispuesto a dar su vida. «Pero mi muerte —advierte— no es más que el prólogo de su obra, pues miles de hombres, que no sospechan todavía ningún peligro, no terminarán con sus muertes la tragedia que [estos] han preparado» (3.1.151-153).

Enrique escucha la advertencia, pero es incapaz de salvar a su principal consejero y amigo. El falaz Suffolk afirma en el Parlamento que el honrado protector está «lleno de profunda duplicidad». El sanguinario cardenal Beaufort lo acusa falsamente de haber «inventado géneros de muerte singulares para el castigo de los pequeños delitos» (3.1.57-59). El mercenario York le imputa graves actos de corrupción. Buckingham comenta desdeñosamente que «eso no son más que miserables pecadillos» comparados con los delitos todavía desconocidos que no tardarán en salir a la luz. La reina adúltera, la taimada y sádica Margarita, llama al duque Hunfredo «perdedor» (3.1.182). El rey no cree tales acusaciones —«Mi conciencia me dice que sois inocente» (3.1.141)—, pero no tiene poder para destruir las trampas puestas por sus enemigos que van surgiendo una tras otra. Cuando se llevan de la sala al protector rodeado de esbirros para que responda de los cargos que se le imputan, Enrique abandona el Parlamento lleno de desesperación «con ojos nublados por mi llanto, pero no puedo hacerle ningún bien» (3.1.218).

Los enemigos del duque Hunfredo se odian unos a otros en secreto, pero al menos están de acuerdo en una cosa: todos desean quitar de en medio a ese único personaje honrado: «Veo en tu rostro el honor, la fidelidad, la lealtad» (3.1.203), dice de él Enrique. Como saben que los cargos que le imputan son falsos y como temen que el ardiente apoyo del monarca dificulte amañar una sentencia condenatoria a falta de pruebas reales, deciden que es preciso asesinarlo. Aunque son un hatajo de cínicos despiadados, no pueden admitir abiertamente, ni siquiera en la intimidad de su pequeña camarilla, que el motivo de que pretendan eliminar al lord protector es promover los fines particulares que cada uno persigue. Por el contrario, aseguran que lo que les interesa es el bien del Estado y la salvaguardia del rey, ingenuo y confiado. Enrique está «lleno de infantil

compasión» (3.1.225), se lamenta la pérfida reina, y, por tanto, es incapaz de ver la perfidia del duque Hunfredo. Permitirle que desempeñe el cargo de lord protector, añade el codicioso York, es como poner a un águila famélica entre las gallinas para preservarlas del milano voraz. Según postula Suffolk, sería como hacer del zorro el guardián del rebaño. El solo hecho de que este zorro en concreto no haya causado todavía ningún daño no significa que no sea un «astuto matador». Por consiguiente, debe ser eliminado de forma artera «antes de haber teñido sus mandíbulas de carne carmesí» (3.1.254-260).

Estos políticos de altísimo nivel se dedican a jugar a un juego muy curioso. Ninguno de los integrantes del grupo cree ni por un momento que sea preciso asesinar al duque Hunfredo para proteger al rey o salvar al Estado. Todas las palabras que pronuncian son mentiras, y lo único que hacen todos los implicados en la trama es proyectar sobre su víctima el principal vicio que caracteriza a cada uno de ellos. Pero, puesto que no están en público, como de hecho es el caso, ¿por qué no dicen simplemente lo que pretenden?

Las respuestas posibles son varias. En primer lugar, todos ellos son políticos y, por ende, deshonestos por naturaleza; la palabra «político», para Shakespeare, era prácticamente sinónimo de hipócrita. («Ponte anteojos, y, como un politicastro rastrero, aparenta ver lo que no ves» [*El rey Lear* 4.6.164-166].) En segundo lugar, desconfían unos de otros y no saben lo que acaso se dirá luego fuera de la sala en la que están hablando en ese momento. En tercer lugar, cada uno abriga la esperanza secreta de que sus mentiras y solo las suyas sean capaces de engañar a los demás. En cuarto lugar, fingir que son virtuosos, aunque saben que no lo son, los hace sentirse mejor. Y, en quinto y último lugar, observan con cautela si alguno de ellos expresa la más mínima reserva respecto a la trama que han urdido o

revela cualquier indicio que pueda dar lugar a su descubrimiento. Lo que desean es que todos estén en el mismo barco.

Cuando al fin queda claro que ninguno tiene la menor reserva, el frívolo cardenal Beaufort se encarga de tomar las medidas necesarias. «Dadme vuestro consentimiento, decidíos con claridad —dice cuando solicita por última vez el beneplácito de todos—, y yo me encargo de encontrarle su ejecutor.» Y a continuación añade la típica nota fraudulenta de lealtad: «Tan cara me es la seguridad de mi soberano» (2 *Enrique VI* 3.1.275-277). Una vez que todos manifiestan su aprobación, el cardenal hace lo que ha prometido: el duque Hunfredo es quitado de en medio de inmediato, estrangulado en el lecho por los asesinos contratados por el prelado.

A pesar de todas sus precauciones, los conspiradores no consiguen ocultar su crimen. La escena ha sido montada cuidadosamente para que parezca que la víctima ha fallecido por causas naturales, pero el estado de su cadáver indica lo contrario. Warwick observa:

Ved, su cara está negra y llena de sangre, sus ojos se salen de sus órbitas más que cuando estaba vivo, están vivos y feroces, como los de un hombre estrangulado, sus cabellos, erizados, las fosas de la nariz se le han abierto más con los esfuerzos de la lucha, sus manos están extendidas en el espacio como las de uno que ha apretado fuertemente a alguien, ha disputado su vida y ha sido vencido por la fuerza. [...]

No se puede negar que ha sido asesinado aquí.

(3.2.168-177)

El rey está desolado, y el pueblo llano, que siempre ha amado al honrado duque Hunfredo, exige airadamente que los presumibles autores del asesinato, Suffolk y el cardenal Beaufort, sean castigados. A pesar de las súplicas de la reina, el rey destierra a Suffolk —que acaba perdiendo la vida en alta mar a manos de unos piratas— y el cardenal cae enfermo y muere mientras vitupera lleno de rabia al hombre cuyo asesinato había ordenado.

Pero el daño ya está hecho, y el Estado se tambalea. Aunque Suffolk y el cardenal sean los que más hablan, la fuerza que se oculta tácitamente detrás del asesinato del lord protector es el ambicioso York: «Mi cerebro, más activo que la araña laboriosa, se afana en tejer telas para atrapar a mis enemigos» (3.1.339-340). Descendiente del rey Eduardo III, York ocupa el puesto más alto en la jerarquía de la nobleza y se enorgullece de la sangre real que corre por sus venas. Pero es precisamente ese individuo obsesionado con el rango y el honor —enumera prolijamente los integrantes de su linaje con tedioso detalle— el que, en su afán de promover su causa, introduce un nuevo elemento en la lucha política entre la rosa roja y la rosa blanca.

Hasta ese momento, a mitad de la trilogía de *Enrique VI*, apenas se ha vislumbrado a los que están en la parte inferior de la escala social. La política ha sido casi en su totalidad cosa de los miembros de la élite, que maniobran unos contra otros, mientras que la masa anónima de mensajeros, criados, soldados, guardias, artesanos y campesinos permanece en la sombra. Ahora, de repente y de forma inesperada, los personajes del drama cambian por completo: York ve la ocasión de forjar una alianza con las clases bajas más miserables, despreciadas e ignorantes, y la aprovecha. Y nos enteramos de que los pobres, invisibles y silenciosos hasta este momento, están llenos de ira. La lucha de partidos hace uso cínicamente de la lucha de clases. El objetivo es desencadenar un caos que cree el marco idóneo para la toma del poder por parte del tirano.

TRES

POPULISMO FRAUDULENTO

Al describir la estrategia de los aspirantes a la tiranía, Shakespeare señala cautelosamente la fuerte corriente de desprecio por las masas y la democracia como posibilidad política viable que había entre la clase terrateniente de su época. Puede que el populismo parezca una aceptación de los desposeídos, pero en realidad es una forma cínica de explotación. A decir verdad, un líder carente de escrúpulos no tiene el menor interés en mejorar la suerte de los pobres. Rodeado desde su cuna de una gran riqueza, sus gustos se dirigen hacia los lujos más extravagantes y no encuentra nada atractivo, ni mucho menos, en la vida de los que pertenecen a las clases inferiores. De hecho, los desprecia, detesta el olor de su aliento, teme que puedan ser portadores de enfermedades y los considera gente voluble, estúpida y carente por completo de valor, de la que se puede prescindir. Se da cuenta, sin embargo, de que puede sacar provecho de ellos para sacar adelante sus ambiciones.

No son el bienintencionado rey ni su principal servidor, el duque Hunfredo, los que se percatan de lo que late en los estratos más bajos de su reino. Es el genio de York, si es que ese es el término adecuado para referirnos a algo tan vil, el que se da cuenta del uso que puede hacer del resentimiento que bulle entre los más pobres de los pobres. «Provocaré en Inglaterra algún negro huracán», cavila en su interior; una tormenta que no cesará hasta que la corona de la que planea apoderarse ciña sus sienes: «Hasta que un aro de oro puesto sobre mi cabeza, que haga el oficio de los

transparentes rayos del sol esplendoroso, calme el furor de esta tromba insensata». Y nos revela que ha encontrado al individuo perfecto para ser el agente que le permita conseguir su objetivo: «Para servir de instrumento a mis proyectos he seducido a un enérgico habitante de Kent, John Cade, de Ashford» (2 *Enrique VI* 3.1.349-357).

John o Jack Cade fue un personaje real —un rebelde de clase humilde sobre cuya persona se conocen pocos detalles— que encabezó una sangrienta revuelta popular que estalló contra el Gobierno inglés en 1450 y que fue sofocada de forma tan rápida como violenta. Para modelar a su personaje, Shakespeare ensambló diversos materiales tomados de las crónicas históricas que había logrado reunir (incluida la acusación de que Cade había sido financiado clandestinamente por York), los combinó con ciertos recuerdos de otras revueltas campesinas y añadió algunos detalles creados por su aguda imaginación.

Al gran Ricardo Plantagenet, duque de York, no le preocupa lo más mínimo la suerte que pueda correr en último término el hombre vil al que ha seducido para que contribuya a sacar adelante sus designios, y menos todavía le interesa la chusma harapienta a la que pretende espolear para que se rebele. Pero York ha observado atentamente a Cade y se ha percatado de los rasgos que pueden resultarle útiles, incluida una extraña indiferencia hacia el dolor y, por consiguiente, la capacidad de mantener oculto el lazo secreto que los une:

Supongamos que sea apresado, puesto en el potro y torturado; me consta que ni uno de los sufrimientos que le puedan infligir será bastante para hacerle confesar que he sido yo el que lo ha impulsado a tomar las armas (3.1.376-378).

El sigilo es importantísimo: al poderoso aristócrata no le conviene que se descubra que él ha sido el instigador de un brutal alzamiento popular.

Resulta que ese alzamiento se convierte en una tormenta todavía más devastadora de lo que había deseado York. La chusma, congregada en Blackheath, a las afueras de Londres, es soliviantada por Cade, que se revela un demagogo sumamente eficaz, un auténtico maestro de economía vudú: *

En Inglaterra se venderán por un penique siete panes de los que hoy valen medio penique, los jarros de tres medidas contendrán diez y haré caso de felonía beber cerveza floja. [...] No habrá más moneda; todos comerán y beberán a mis expensas.

(4.2.61-68)

Cuando la muchedumbre brama dando su aprobación, las palabras de Cade suenan exactamente igual que las de un político moderno que presenta su candidatura a las elecciones: «Doy las gracias a todos, buenas gentes» (4.2.167).

Lo absurdo de esas promesas de campaña electoral no supone ningún impedimento para su efectividad. Antes bien, Cade continúa exponiendo nuevas falsedades perfectamente demostrables acerca de sus orígenes y realiza declaraciones disparatadas sobre las grandes cosas que va a hacer, pero la muchedumbre se lo traga todo de buena gana. Lo cierto es que sus vecinos saben que Cade es un mentiroso nato:

CADE: Mi madre [era] una Plantagenet.

DICK, EL CARNICERO: (*Aparte.*) La conocí bien; era una comadrona.

CADE: Mi esposa descendía de los Lacy.

DICK, EL CARNICERO: (*Aparte.*) Era, en efecto, hija de un buhonero, y ha vendido muchos lazos.

(4.2.39-43)

Las absurdas afirmaciones de Cade acerca de su linaje aristocrático deberían bastar para hacer que parezca un simple bufón. Lejos de ser un acaudalado magnate de noble cuna, es poco más que un vagabundo: «Lo he

visto azotar durante tres días de mercado, uno tras otro» (4.2.53-54), murmura uno de sus seguidores. Pero lo extraño es que el conocimiento de esos hechos no disminuye lo más mínimo la fe del populacho.

El propio Cade, por lo que sabemos, quizá piense que lo que va inventándose sobre la marcha acabará en realidad por suceder. Apoyándose en su indiferencia por la verdad, en su desvergüenza y en una seguridad en sí mismo sobredimensionada, el demagogo bocazas va adentrándose en el país de la fantasía —«Cuando yo sea rey..., que lo seré... (4.2.65)»— e invita a cuantos lo escuchan a entrar en ese mismo espacio mágico con él. En ese espacio mágico, dos y dos no tienen por qué ser cuatro y no es necesario que la última afirmación concuerde con la afirmación contradictoria hecha unos segundos antes.

En tiempos normales, cuando un personaje público es pillado mintiendo o simplemente pone de manifiesto una ignorancia flagrante de la verdad, su reputación queda en entredicho. Pero estos no son tiempos normales. Si un testigo desapasionado señalara todas las grotescas distorsiones, equivocaciones y burdas mentiras de Cade, la cólera de la multitud se volcaría contra el escéptico, no contra Cade. Como es bien sabido, al final de uno de los discursos de Cade alguien entre la multitud exclama: «La primera cosa que tenemos que hacer es matar a todas las gentes de ley», esto es, a todos los abogados (4.2.71).

Shakespeare sabía que este verso provocaría risas, como así ha sucedido a lo largo de cuatro centurias. Libera la corriente de agresión que gira alrededor de toda actividad legal, dirigida no solo contra los letrados venales, sino también contra todos los agentes del enorme aparato social que obliga a respetar los contratos, a pagar las deudas y a cumplir con las obligaciones. Los espectadores nos imaginamos tranquilamente que la multitud desea que sus líderes tengan esas cualidades responsables, pero la

escena sugiere todo lo contrario. Lo que en realidad desea es permiso para no hacer caso de los compromisos contraídos, para violar las promesas y para saltarse las reglas.

Cade empieza hablando vagamente de «reformarlo todo», pero a lo que en realidad llama es a la destrucción total. Insta al populacho a asaltar y dismantelar las escuelas de derecho de Londres, las Inns of Court, y eso no es más que el principio. «Tengo una proposición para vuestra señoría —clama uno de sus principales seguidores—. Se trata solamente de que las leyes de Inglaterra emanen de vuestra boca» (4.7.3-7). «He pensado en ello —replica Cade—. Así será. Andad, quemad todos los registros del reino. Mi boca será el Parlamento de Inglaterra» (4.7.11-13).

Poco importa que con toda esa destrucción el pueblo llano pierda incluso el limitado poder que posee, el poder expresado cuando vota en las elecciones al Parlamento. Para los ardientes seguidores de Cade, el inveterado sistema institucional de representación no vale nada. En su opinión, nunca los ha representado *a ellos*. Su deseo todavía no formulado es romper todos los acuerdos, cancelar todas las deudas y dismantelar todas las instituciones existentes. Es preferible que la ley salga de la boca de un dictador, que tal vez pretenda ser un Plantagenet, pero al que ellos reconocen como uno de los suyos. El populacho es perfectamente consciente de que Cade es un mentiroso, pero, por venal, cruel y egoísta que sea, es capaz de articular lo que sueñan las masas: «Y desde ahora todas las cosas serán comunes» (4.7.16).

La palabrería de Cade viene a sustituir cualquier transparencia en torno a su pasado o a cualquier compromiso serio con el cumplimiento de esta promesa en concreto, de aquella o de la de más allá. Lejos de exigir que mantenga su palabra, sus seguidores se sienten satisfechos con que vitupere todos los contratos: «¿No es una cosa lamentable que la piel de un inocente

cordero se convierta en pergamino, y que el pergamino, una vez lleno de escritura, pueda arruinar a un hombre?» (4.2.72-75). El comentario sobre lo de «una vez lleno de escritura» es a la vez ridículo —¿cómo, si no, iba a ser un documento legal?— y taimado. Los pobres cuyas pasiones solivianta Cade se sienten excluidos, despreciados y vagamente avergonzados. Han sido dejados al margen de una economía que cada vez en mayor medida exige la posesión de una tecnología otrora esotérica: el conocimiento de la lectura y la escritura. No se imaginan que puedan llegar a dominar este nuevo arte, y su líder no propone en ningún momento que se preparen para recibir cualquier tipo de educación. No le convendría, desde luego, que lo hicieran. Por el contrario, lo que hace es manipular el resentimiento que abrigan contra la gente culta.

El populacho prende inmediatamente a un escribano y presenta un grave cargo contra él: «Sabe leer, escribir y contar». De hecho, dicen sus acusadores, «lo hemos pillado haciendo modelos de escritura para los niños» (4.2.81), esto es, preparando una muestra, un ejercicio de escritura para que lo copien los escolares. Cade se encarga de llevar a cabo el interrogatorio: «¿Escribes tu nombre habitualmente o tienes un signo para firmar, como conviene a un hombre honrado de buenas intenciones?», le pregunta (4.2.92-93). Si el escribano hubiera sabido lo que le convenía, habría insistido en que era analfabeto y en que firmaba utilizando solo un signo o marca. En cambio, proclama orgullosamente su pericia: «Señor, gracias a Dios, he sido tan bien educado que puedo escribir mi nombre». «Ha confesado —grita la multitud—. ¡Que se lo lleven! Es un villano y un traidor.» «Que se lo lleven, digo —ordena Cade, que repite como el eco las demandas del populacho—. Que se le ahorque, con su pluma y su tintero al cuello» (4.2.94-99).

Jack Cade añora la época en la que, como él dice, los niños jugaban al tejo «con las coronas francesas», el tiempo en el que Inglaterra aún no estaba «mutilada», como ahora, y no se veía en la necesidad de «ir con muletas» (4.2.145-150). Hasta que una pandilla de peleles llevó al país por el mal camino, señala, Inglaterra obligaba a sus enemigos a temblar ante su poderío, y ahora es preciso recuperar esa gloriosa arrogancia. Él promete hacer a Inglaterra otra vez grande. ¿Y cómo lo conseguirá? Está dispuesto a demostrárselo al pueblo de inmediato: atacando la educación y la cultura. La élite culta ha traicionado al pueblo. Está formada por un hatajo de traidores que serán llevados ante la justicia, y esa justicia será impartida no por jueces ni juristas, sino mediante la interacción del líder y su populacho. El tesorero inglés, lord Saye, «sabe hablar francés. [...] Por tanto, es un traidor» (4.2.153). Es perfectamente lógico: «Los franceses son nuestros enemigos. [...] Bien, entonces yo os pregunto: el que habla la lengua del enemigo ¿puede ser buen consejero? ¿Sí o no?». La muchedumbre ruge: «¡No y no! ¡Y, por tanto, queremos su cabeza!» (4.2.155-158).

Cuando la chusma, tras romper las defensas de Londres, invade la ciudad y captura al propio lord Saye, Cade siente lo que es un triunfo total. Tiene en sus manos a la autoridad fiscal más alta del reino, al símbolo de la ciénaga que ha prometido drenar. (La metáfora que utiliza en realidad el demagogo para describir lo que pretende hacer es ligeramente más prosaica: «Que te enteres delante de las personas aquí congregadas —afirma— de que soy la escoba encargada de limpiar la Corte de inmundicia como tú» [4.7.27-28].) Mientras sus seguidores, entusiasmados, escuchan atentamente sus palabras, Cade enumera todos los cargos que imputa al prisionero. Acusa a lord Saye de haber hecho algo aún peor que entregar Normandía a los franceses:

Has corrompido muy traidoramente la juventud del reino al erigir una escuela de gramática; y, mientras que hasta hoy nuestros antepasados no habían tenido otros libros que la muesca y la tarja, eres la causa de que se haya usado la imprenta, y, en contra del rey, de su corona y de su dignidad, has hecho construir una fábrica de papel.

(4.7.28-33)

El delito más atroz de Saye ha sido fomentar el desarrollo de una ciudadanía culta, de unas personas capaces de leer libros. Y Cade cuenta con las pruebas que lo corroboran: «Te será probado en tu cara que tienes en tu compañía hombres que hablan habitualmente del nombre y del verbo y de otros vocablos abominables que ningún oído cristiano puede escuchar con paciencia» (4.7.33-36).

Por supuesto, se supone que encontraremos todo esto ridículo; la escena está precisamente planteada de manera burlesca, para que haga reír. Pero Shakespeare se dio cuenta de algo importantísimo: aunque la absurdidad de la retórica del demagogo era descaradamente obvia, la risa que pudiera provocar no disminuía ni por un instante la amenaza que representaba. Cade y sus seguidores no saldrán bien parados por el mero hecho de que la élite política tradicional y la totalidad de la sociedad culta los consideran una pandilla de burros.

Que el propio Cade se percata de cuál es la base de su poder lo indican los versos que siguen inmediatamente a las tonterías que dice sobre los nombres y los verbos. En ellos acusa así a lord Saye:

Has nombrado a jueces de paz para que citasen ante ellos a pobres gentes a propósito de asuntos sobre los cuales no podían responder. Además, has hecho meter a esas pobres gentes en la cárcel y, como no sabían leer, las has mandado colgar, cuando por esa razón solamente habrían merecido vivir.

(4.7.36-41)

En cierto sentido, toda esa palabrería es una extensión de la basura que Cade ha venido propalando: resulta ridículo que insinúe que los delincuentes merecen ser perdonados simplemente por ser analfabetos. Pero la broma empieza a resultar pesada. La obra ha demostrado ya ampliamente que los personajes ricos y de noble cuna pueden librarse de ser juzgados por asesinato. Es más, el público de Shakespeare sabía muy bien que los tribunales de su época permitían privilegios como el llamado «beneficio del clero», una estratagema legal por la cual los individuos condenados a ser ejecutados por asesinato o por robo podían ser remitidos, en caso de que pudieran demostrar que sabían leer y escribir, a jurisdicciones que no preveían la pena de muerte. La acusación que hace Cade al afirmar que los que no sabían leer podían ser condenados a la horca es perfectamente acertada, y va dirigida contra todo un sistema legal que favorecía clarísimamente a la élite culta.

No es de extrañar, pues, que entre las clases bajas exista un profundísimo fondo de resentimiento del que Cade pretende sacar provecho, y tampoco es de extrañar que el ridículo y el desprecio que suscitan tanto él como sus seguidores no hagan sino intensificar ese resentimiento. «Aldeanos rebeldes, barro y espuma de Kent, señalados por las horcas —brama el magistrado real *sir* Humphrey Stafford mientras se vuelve hacia la muchedumbre—, deponed vuestras armas, retornad a vuestras aldeas, abandonad a este palurdo» (4.2.111-113). Llamarlos «barro y espuma» no viene más que a intensificar para la gente humilde el espectáculo ceremonioso de respeto que su líder les ofrece: «A vosotros es a los que hablo, buenas gentes —les dice Cade—, a vosotros, sobre los que espero reinar en tiempo futuro, porque soy el heredero legítimo de la Corona» (4.2.118-120). Una vez más, insiste en su grotesca mentira, y una vez más vemos un intento de ponerla al descubierto por parte de las autoridades:

«Villano, tu padre era un revocador y tú eres un esquilador», exclama furibundo Stafford. A lo que Cade replica: «Y Adán era un jardinero» (4.2.121-123).

Esta respuesta es algo más que una mera incongruencia. Las palabras de Cade hacen referencia a la consigna utilizada durante la rebelión de los campesinos de finales del siglo XIV: «Cuando Adán araba y Eva hilaba, ¿quién era caballero? [*When Adam delved and Eve span, who was then the gentleman?*]». El cabecilla de la revuelta de los campesinos, el cura revolucionario John Ball, explicaba el significado de aquel incendiario pareado suyo en los siguientes términos: «Desde el principio todos los hombres fueron creados iguales por naturaleza». Antes de que fuera sofocado su levantamiento, los rebeldes habían quemado los archivos judiciales, habían abierto las cárceles y habían matado a los funcionarios de la Corona.

Shakespeare traslada a la descripción que hace de la rebelión de Cade el temor y el odio suscitados entre la clase de los hacendados por la insurgencia de las clases más humildes. A los rebeldes campesinos los anima algo parecido a la visión sanguinaria que tenía el dictador camboyano Pol Pot: su objetivo es acabar no solo con los nobles de alta alcurnia, sino con toda la población culta del país. «Llaman orugas traidoras a todos los sabios, letrados, cortesanos y caballeros, y se proponen darles muerte» (4.4.35-36), comenta un testigo, aterrado. La gente sencilla ha sido explotada y esclavizada; ahora ha llegado el momento de que se adueñe de la libertad. «No dejaremos [ni] un lord [ni] un solo caballero.» Tal es la espeluznante promesa que hace Cade. Y añade: «No respetéis más que a los que lleven calzado con clavos» (4.2.169-170), esto es, los que usan las botas claveteadas propias de los campesinos. Los pobres de las zonas rurales no se han unido a las masas urbanas rebeldes, pero los campesinos,

como dice Cade, «esos son gentes honradas, laboriosas, y que, si se atreven, tomarán nuestro partido» (4.2.172). Son compañeros de viaje en la guerra emprendida por los ignorantes contra los cultos y, si tuvieran valor, aplaudirían la horripilante muerte que ordena dar a todos los que son tan bienhabrados como lord Saye: «Andad, llevadlo, digo, y luego entrad en casa de su yerno, *sir* James Cromer, y cortadle la cabeza, y después traédmelas ambas sobre dos perchas» (4.7.99-101).

Cuando su orden es ejecutada y le traen las cabezas cortadas, Cade monta una escena de teatro político y de sadismo. «Hacedlos besarse el uno al otro, pues se amaban mucho cuando estaban vivos», ordena. Y a continuación añade, con el sarcasmo cruel que caracteriza perfectamente a los demagogos de este tipo: «Ahora separadlos de nuevo, no sea que se consulten para rendir aún otras ciudades de Francia» (4.7.119-122).

Cade aspira a convertirse en un tirano y, además, a hacerse rico: «El par más orgulloso del reino no conservará su cabeza sobre los hombros si no me paga tributo» (4.7.109-110). Por si fuera poco, se figura que va a tener derecho a acostarse con todas las mujeres que caigan en sus manos. Por un momento consigue convencer a sus seguidores de que emprendan una frenética campaña de destrucción. «¡Subid la calle del Pescado! ¡Descended por la esquina de San Magno! ¡Matad y rematad y arrojadlos al Támesis!» (4.8.1-2). Pero no tiene capacidad organizativa ni partido en el que apoyarse, y nosotros sabemos (aunque sus seguidores no lo sepan) que no es más que un títere en manos del siniestro York.

Cuando el momento está lo suficientemente maduro, utilizando la misma gramática parda que Cade y apelando a los sentimientos nacionalistas y a los sueños de pillaje, las autoridades de la Corona seducen al populacho para que abandone la rebelión y tome una dirección distinta: «¡A Francia, a Francia, y recuperad lo que habéis perdido!». Aislado y acorralado, Cade

intenta huir para salvar la vida y maldice a todos los que hasta ese momento lo habían seguido:

No creí que rendiríais jamás las armas sin haber reconquistado vuestra antigua libertad, pero sois todos haraganes y cobardes y os sentís dichosos con vivir en la esclavitud de los nobles. ¡Que ellos os aplasten las espaldas con sus fardos! ¡Que dismantelen los techos de vuestras casas sobre vuestras cabezas! ¡Que rapten a vuestras mujeres e hijas en vuestras mismas caras!

(4.8.23-29)

Cuando volvemos a ver a Cade, es un fugitivo hambriento, que ha saltado la tapia de un jardín «para ver si puedo comer hierba o recoger una ensalada de aquí y de allá» (4.10.6-7). El dueño del jardín mata fácilmente al rebelde ya exhausto con su espada y se dispone a arrastrar su cadáver «hasta un muladar, que será tu tumba» (4.10.76).

El rey Enrique exhala un suspiro de alivio, pero la noticia de la derrota de Cade va acompañada casi en ese mismo instante del anuncio de que York, apoyado por un ejército irlandés, avanza hacia el campamento real. York es lo bastante inteligente como para mantener en secreto sus intenciones hasta que tenga fuerza suficiente para actuar, pero en sus soliloquios pone de manifiesto que no piensa conformarse nada más que con la Corona. Lo que viene a continuación es una compleja maraña de acontecimientos, en los que se mezclan guerras en Francia con episodios de conjuras, traiciones y violencia en la propia Inglaterra. El resultado de todo ello es una guerra en toda regla entre las dos facciones, los partidarios de la rosa roja y los partidarios de la rosa blanca, esto es, los que apoyan a la casa de Lancaster y los que apoyan a la casa de York.

Los horrores de esta guerra vienen a ilustrar el fracaso de los valores más elementales —el respeto del orden, la civilidad y la decencia humana—, y ese fracaso viene a allanar el camino a la ascensión al poder del tirano. La semilla de esa catástrofe ya hemos podido verla en la disputa entre York y

Somerset, en la que la discrepancia en torno a un oscuro asunto jurídico se convertía rápidamente en un auténtico bombardeo de insultos. La cólera se vio después intensificada por la aparición de la política de partidos y, a continuación, a través de los subterfugios de York, dio lugar al asesinato del duque Hunfredo y a la rebelión de Jack Cade. Pero la guerra civil permite levantar el velo que ocultaba esos subterfugios: las principales figuras políticas ya no ocultan sus ambiciones más profundas y dejan la ejecución de sus impulsos más sádicos en manos de sus subordinados. La complejidad bizantina de la trama a partir de este momento hace que la última pieza de la trilogía de Shakespeare resulte curiosamente difícil de representar, pero hay en ella varias cosas especialmente notables.

En primer lugar, el caos cada vez mayor hace que el resultado de la lucha por el poder sea completamente imprevisible. Cuando actuaba en la penumbra y hacía realidad sus deseos por medio de sustitutos como Cade, York nos había parecido casi invulnerable. Pero, una vez que quedan al descubierto sus planes —de hecho, en un momento dado llega incluso a sentarse en el trono, aunque es obligado de inmediato a levantarse—, tanto él como su familia se convierten en objetivo directo de la facción contraria. Sus enemigos capturan y matan a su hijo, de apenas doce años de edad. Poco después, cuando apresan al propio York, le regalan en tono de burla un pañuelo empapado en la sangre del muchacho. Luego se ríen de él y colocan sobre su cabeza una corona de papel antes de matarlo a puñaladas. Tal es la despiadada crueldad que él mismo ha contribuido a desencadenar y a legitimar, y tal es también la forma en que acaba el que pretendía convertirse en tirano.

En segundo lugar, el sueño de dominio absoluto no es el objetivo de un solo personaje; según la concepción política de la época, se trata de una ambición dinástica, de un asunto de familia. En unos tiempos en los que el

poder pasaba de forma rutinaria de padres a hijos (concretamente, al primogénito o, a falta de hijos varones, a la hija mayor), era perfectamente lógico que los tiranos modelaran su figura a imagen y semejanza de los monarcas a los que pretendían desplazar y que intentaran asegurar el poder para sus herederos. Incluso en los sistemas democráticos, en los que la sucesión viene determinada por el voto de los ciudadanos, no hemos dejado atrás, ni mucho menos, las ambiciones dinásticas; si acaso, da la impresión de que esa tendencia se haya intensificado en la política contemporánea. Además, ¿en quién puede confiar el tirano, siempre inseguro, más que en los miembros de su familia?

Pero el interés familiar no es sino un elemento más de la incesante confusión que describe Shakespeare. Esa confusión es también una consecuencia de la política de partidos, simbolizada aquí por la elección de la rosa blanca o la rosa roja. La muerte de York es un golpe significativo infligido a su facción, pero no pone fin, ni mucho menos, a la lucha desencadenada para acabar con el monarca legítimo. Los partidarios de la casa de York encuentran un nuevo candidato en Eduardo, hijo del difunto duque, y promueven sus pretensiones por todos los medios a su alcance.

En tercer lugar, el partido político decidido a hacerse con el poder a cualquier precio establece contactos secretos con el enemigo tradicional del país. La enemistad de Inglaterra con el reino situado al otro lado del canal de la Mancha —atizada constantemente por la calenturienta palabrería patriótica en torno a la recuperación de los territorios perdidos en él y alentada por todo el dinero gastado y por toda la sangre derramada en el intento— desaparece de repente. Los partidarios de la casa de York —que, en la persona de Cade, habían pretendido que incluso hablar francés constituía un acto de traición— entablan una serie de negociaciones secretas con Francia. Nominalmente, esas negociaciones pretenden poner

fin a las hostilidades entre los dos países gracias a concertar un matrimonio dinástico, pero en realidad provienen, como observa cínicamente la reina Margarita, «de una trapacería engendrada por la necesidad» (3 *Enrique VI* 3.3.68). Para elevar al trono a Eduardo Plantagenet, los partidarios de la casa de York intentan ampliar el poder de su candidato. Eduardo todavía carece de fuerza para derrocar a Enrique, y su partido está dispuesto a sacar esa fuerza de donde sea, aunque eso signifique traicionar a su propio país. Poco importa que los partidarios de la casa de York hayan lamentado a todas horas la pérdida de tantos territorios a manos de sus odiados rivales, los franceses, y que hayan culpado de ello categóricamente a Enrique. Ahora, de repente, los partidarios de los York se presentan aparentemente «con toda amistad y todo sincero afecto» (3.3.51) ante sus enemigos. Patriotas ardientes como Talbot se muestran completamente ingenuos, hasta el punto de creer que la lealtad a la nación puede más que los intereses personales. La cínica reina Margarita, que está perfectamente al tanto de la realidad, entiende bien lo que pasa y comenta: «¿Cómo los tiranos pueden gobernar en su país con seguridad si no compran grandes alianzas en el extranjero?» (3.3.69-70).

En cuarto lugar, el gobernante legítimo y moderado no puede contar con el agradecimiento ni con el apoyo del pueblo. En la caótica batalla campal en la que se halla sumido el reino, esa flagrante traición a los principios no suscita mayor indignación. Lo que en otro tiempo habría podido dar lugar acaso a acusaciones de traición es aceptado sencillamente como una cosa natural. Y, del mismo modo que ya no existen los castigos por alta traición que habría cabido presumir, tampoco existen las recompensas a la virtud que habría cabido esperar. Quizá esas esperanzas no fueran más que una ilusión: un gobernante como es debido no habría debido contar nunca con la gratitud del pueblo. Eso ya había quedado demostrado durante la rebelión

de Cade, pero viene a ponerse de manifiesto de nuevo, de forma todavía más fatal, en el momento culminante de la guerra civil. Justo antes de su caída definitiva, Enrique expresa su confianza en que sus súbditos lo apoyarán porque siempre ha sido un rey razonablemente justo, atento y moderado. La afirmación tiene mucho de cierto; el error, el error fatal, está en pensar que eso le garantizará un apoyo popular indudable. Para tranquilizarse, Enrique dice:

No he cerrado mis oídos a sus demandas, no he diferido sus requerimientos por medio de lentos aplazamientos, mi piedad ha sido un bálsamo para curar sus heridas, mi dulzura ha sabido apaciguar la tempestad de sus dolores, mi clemencia ha secado sus lágrimas. No he ambicionado su fortuna, no los he abrumado mucho con pesados subsidios, no he buscado la venganza, aunque han errado grandemente. ¿Por qué, pues, iban a amar más a Eduardo que a mí?

(4.8.7-15)

Pero, cuando llega la hora de la verdad, en la batalla que decide si finalmente la casa de York logrará por fin hacerse con el poder, no se produce una oleada de apoyo popular en favor del virtuoso Enrique. Primero, su hijo y heredero es capturado y asesinado a puñaladas por los hijos de York, y luego le llega a él el turno de morir a manos de Ricardo, duque de Gloucester, el más despiadado de los descendientes de York. El líder de la facción de York, Eduardo Plantagenet, sube al trono.

Y, en quinto y último lugar, puede que la aparente restauración del orden después de todo este caos no sea más que una ilusión. Deseoso de «invertir el tiempo en suntuosos regocijos, en alegres representaciones teatrales» (5.7.42-43), Eduardo es un personaje más moderado que su padre, el duque de York, pues no está tan dominado por las fantasías de poder absoluto de este. Para devolver al país una apariencia de normalidad, de gobierno legítimo, espera conseguir una especie de olvido colectivo de la pesadilla de la que acaba de despertarse todo el mundo. Sumido en ese espíritu de

amnesia, califica de «amarga preocupación» la carnicería que su partido ha causado. Y afirma alegremente que todas las amenazas se han esfumado: «Así hemos barrido lejos de nuestro trono todo motivo de temor y nos hemos proporcionado la seguridad como plataforma» (5.7.13-14).

Según afirma el nuevo rey al final de la obra, todo parece felizmente arreglado: «Espero, pues, que principie aquí para nosotros una era de permanente alegría» (5.7.46). Pero, al término de la trilogía de Shakespeare sobre la guerra de las Dos Rosas, el público sabe muy bien que esa alegría no será duradera. Eduardo debe en gran medida la victoria de su partido y, por tanto, su trono a sus enérgicos hermanos, Jorge, duque de Clarence, y Ricardo, duque de Gloucester. A decir verdad, durante la guerra civil Jorge vaciló en un momento dado y se puso brevemente de parte de los Lancaster, pero no tardó en volver a luchar por la causa de la casa de York. Ricardo no vaciló nunca, y fue él el que asesinó a Enrique VI. Pero, mientras el monarca moría desangrado a sus pies, Ricardo dejó bien claro que al único al que guardaba fidelidad era a sí mismo. «No tengo hermano —afirma—. Yo soy único» (5.6.80-83). Un nuevo tirano aguarda entre bastidores.

CUATRO

CUESTIÓN DE CARÁCTER

Ricardo III, de Shakespeare, desarrolla brillantemente los rasgos de la personalidad del aspirante a tirano esbozados ya en la trilogía de *Enrique VI*: el egoísmo ilimitado, la transgresión de cualquier ley, el placer que provoca infligir dolor y el deseo compulsivo de dominar. Ricardo es patológicamente narcisista y arrogante en grado sumo. Tiene un concepto grotesco de lo que son sus derechos y no duda en ningún momento que puede hacer lo que se le antoje. Le encanta dictar órdenes a voces y observar cómo sus subordinados corren a ejecutarlas. Espera de los demás una lealtad absoluta, pero él es incapaz de sentir gratitud. Los sentimientos de los demás no significan nada para él. No tiene ninguna gracia natural ni el menor sentido de lo que es una humanidad compartida, ni tampoco honestidad.

No solo es indiferente a la ley, la odia y le produce placer el hecho de transgredirla. La odia porque se interpone en su camino y porque representa un concepto de bien público común que él desprecia. Divide el mundo entre ganadores y perdedores. Los ganadores le inspiran respeto en la medida en que pueda utilizarlos para sus propios fines; los perdedores solo suscitan desdén en él. El bien común es algo de lo que solo a los perdedores les gusta hablar. A él de lo que le gusta hablar es de ganar.

La riqueza es algo que siempre ha poseído; nació rodeado de ella y la utiliza profusamente. Pero, aunque disfruta poseyendo aquello que el dinero puede darle, no es eso lo que más lo excita. Lo que lo excita es el placer de

la dominación. Es un matón. Se encoleriza fácilmente y arremete contra todo el que se interponga en su camino. Disfruta cuando ve a los demás acobardarse, temblar o estremecerse de dolor. Tiene el don de detectar la debilidad de los otros y maña para burlarse de ellos e insultarlos. Esas cualidades atraen a muchos seguidores que experimentan ese mismo placer cruel, aunque no puedan sentirlo en el mismo grado, absolutamente único, que él. Aunque saben que es peligroso, sus seguidores lo ayudan a alcanzar su objetivo, que es la posesión del poder supremo.

Poseer el poder para él significa, entre otras cosas, dominar a las mujeres, pues las desprecia mucho más de lo que las desea. La conquista sexual lo excita, pero solo por la demostración que conlleva, reiterada infinitamente, de que puede tener todo lo que le apetezca. Sabe que aquellos a los que tiene en sus manos lo odian. En realidad, una vez que ha logrado hacerse con el control que tanto lo atrae, ya sea en la política o en el sexo, es perfectamente consciente de que casi todo el mundo lo odia. Al principio ese conocimiento le da energías y hace que esté ansiosamente atento a la aparición de cualquier rival o posible conspiración. Pero enseguida empieza a reconcomerlo y a agotarlo.

Tarde o temprano, será derrocado. Muere sin que nadie lo ame y sin que nadie lo llore. Tras de sí solo deja ruinas. Más habría valido que Ricardo III no hubiera nacido.

* * *

Shakespeare basó el retrato que hizo de Ricardo en un relato sumamente tendencioso y partidista escrito por Tomás Moro y repetido por los cronistas de los Tudor. Pero ¿de dónde venía su psicopatología?, se preguntaba el dramaturgo. ¿Cómo llegó a formarse? El tirano, tal como lo concebía Shakespeare, se sentía interiormente atormentado por la conciencia de su

fealdad, consecuencia de un cuerpo deforme que desde el momento mismo de su nacimiento hizo que se apartaran llenos de repugnancia y horror todos los que lo vieron. «La partera quedó confusa y las mujeres gritaban: “¡Oh, Jesús nos bendiga! ¡Ha nacido con dientes!”» (3 *Enrique VI* 5.6.74-75). «Lo que era verdad, y lo que significaba que gruñiría, que mordería, que haría el papel de dogo.»

Los dientes de Ricardo desde recién nacido son un rasgo que lleva una gran carga simbólica que él mismo incorpora a la idea que se hace de sí, y que, evidentemente, ha sido elaborado también por los demás. «Dicen que mi tío creció tan aprisa —comenta ingenuamente su joven sobrino York— que pudo morder una corteza a las dos horas de haber nacido» (*Ricardo III* 2.4.27-28). «¿Quién te ha contado eso?», pregunta su abuela, la duquesa de York, que, por otra parte, es la madre de Ricardo. «Su nodriza, abuela», contesta el muchacho. Pero la duquesa le replica: «¡Su nodriza! ¡Bah! Murió antes de que tú nacieses» (2.4.33). «Si no fue ella —insiste el niño—, no me acuerdo quién me lo dijo» (2.4.34). La infancia de Ricardo se ha convertido en una leyenda.

Ricardo alude a la reacción de la partera y a las mujeres que asistieron a su madre, pero no cuesta ningún trabajo suponer que el relato de su malhadada venida al mundo deriva principalmente de su progenitora. Evidentemente, la duquesa de York entretuvo a su hijo y a cuantos quisieron oírlo con todo tipo de detalles acerca de lo difícil del nacimiento de Ricardo y de las repulsivas marcas que mostraba su cuerpo cuando lo dio a luz. El tema en el que la duquesa insiste una y otra vez es lo que ella llama la «angustia, [el] sufrimiento y [la] agonía» (*Ricardo III* [primera edición en cuartilla] 4.4.156) que tuvo que soportar cuando lo trajo al mundo, y ese mismo tema es el reproche que le dirigen todos los que tienen la imprudencia de manifestar lo que piensan o que están lo bastante

desesperados como para hacerlo. «Tu madre experimentó más sufrimiento que el de una madre —recuerda el desdichado Enrique VI a Ricardo, que lo ha hecho prisionero—, y, sin embargo, parió menos que la esperanza de una madre, es decir, una bola indigesta y deforme» (3 *Enrique VI* 5.7.49-51). Cuando el rey cautivo saca a colación lo de los dientes —«Tu boca tenía dientes cuando naciste, para significar que venías al mundo para morder»—, Ricardo no puede seguir aguantándolo. «No quiero escuchar más», exclama, y mata al prisionero real clavándole un puñal (5.7.53-57).

Como llegan a percibir cuantos lo rodean, hay algo en la mente de Ricardo que no está bien, ni mucho menos; incluso él conoce el desorden interno que padece, aunque solo se lo confiese a sí mismo. Para justificar su deformidad psicológica y moral, sus contemporáneos aluden a su deformidad física: la columna vertebral corvada que ellos llaman joroba (y que nosotros denominaríamos cifosis severa). Para ellos es como si el universo le hubiera puesto una marca externa que vendría a poner de manifiesto su anomalía interna. Y Ricardo está de acuerdo: «¡Bien! Puesto que los cielos han modelado así mi cuerpo —dice—, que el infierno deforme mi alma, para ponerla en armonía con su envoltura» (5.6.78-79). Al no sentir en sí mismo ninguna de las emociones que sienten los seres humanos corrientes —«No tengo ni piedad ni amor ni miedo», dice (5.6.68) —, desea que su mente tenga el mismo retorcimiento estigmatizado que su cuerpo.

Shakespeare no repudia en ningún caso el convencimiento que tenía su cultura de que la deformidad física era la expresión de una deformidad moral; permite que su público crea que un poder superior, ya sea Dios o la naturaleza, se ha encargado de producir un signo visible de la maldad del villano. La deformidad física de Ricardo es una especie de portento o emblema preternatural de su perfidia. Pero, en contra de la corriente

dominante dentro de su cultura, Shakespeare insiste en que también es cierto lo contrario: la deformidad de Ricardo —o, mejor dicho, la reacción de su sociedad ante su deformidad— es la raíz que condiciona su psicopatología. Desde luego, ese condicionante no es automático; por supuesto, nada indica que todas las personas que tienen la columna vertebral torcida se conviertan en asesinos taimados. Shakespeare insinúa, sin embargo, que un niño que no es amado por su madre, que es ridiculizado por los que son como él y que es obligado a considerarse un monstruo desarrollará ciertas estrategias psicológicas compensatorias, algunas de las cuales serán destructivas e incluso autodestructivas.

Ricardo observa cómo su hermano Eduardo corteja a una mujer atractiva. Se trata, evidentemente, de una escena de la que ya ha sido testigo antes —su hermano es un famoso donjuán— y que suscita en él amargas reflexiones. «Pardiez, el amor me ha repudiado en el seno de mi madre», murmura, y, para asegurarse de que ese abandono fuera permanente, la diosa del amor se confabuló con la naturaleza

... para que acortase mi brazo como un arbusto seco, para que elevase a mi espalda una envidiosa montaña, donde la deformidad pudiese asentarse para ridiculizar mi persona física, para que hiciese mis piernas desiguales de largas, para que forjase de mí en todas las partes de mi cuerpo un caos disforme.

(3 *Enrique VI* 3.2.153-160)

Habría resultado grotesco en él, se dice, imaginar que pudiera llegar a tener cualquier éxito en el terreno amoroso; nadie habría podido nunca amar un cuerpo como el suyo. Cualquier placer que pudiera obtener de la vida, pues, no vendría seguramente de buscar su «paraíso en el seno de una dama» (3.2.148). Pero hay una forma de compensar esa dolorosa pérdida: puede dedicarse a fastidiar a aquellos que poseen las dotes naturales de las que él carece.

Hijo menor del duque de York y hermano del rey que ocupa el trono, Eduardo IV, Ricardo se encuentra casi en la cúspide de la jerarquía social. Sabe que los demás cuentan chistes crueles sobre él cuando no puede oírlos y que lo llaman «sapo» y «jabalí», pero sabe también que su alta cuna le confiere una autoridad casi ilimitada sobre los que están por debajo de él. A esa autoridad él se encarga de añadir arrogancia, propensión a la violencia y un concepto de impunidad aristocrática. Cuando imparte una orden, espera ser obedecido de inmediato. Al tropezarse con el cortejo que lleva el féretro del rey al que ha matado, Ricardo manda en tono perentorio a los caballeros que lo portan sobre sus hombros y a las gentes de armas que lo escoltan que se detengan y posen el ataúd en el suelo. Cuando ve que al principio se niegan a hacerlo, se deshace en denuestos contra ellos —«villanos», los llama; «perro descortés», le dice a otro; «mendigo»— y amenaza con matarlos (*Ricardo III* 1.2.36-42). La fuerza de su posición social es tal y tal es la seguridad con la que la ejerce que todos se echan a temblar y lo obedecen.

Dominar a otros sirve para apuntalar la imagen degradada de sí mismo que tiene el solitario Ricardo, para protegerse del dolor causado por el rechazo, para mantenerse en pie. Para él es como si su cuerpo se burlara constantemente de él, al mismo tiempo que es objeto de burla de los demás. Desequilibrado físicamente, su cuerpo es como «un caos» (*3 Enrique VI* 3.2.161). Ejercer el poder, especialmente el tipo de poder que hace perder el equilibrio a las personas, reduce su propia sensación de desproporción caótica, o al menos eso espera. No es solo cuestión de mandar a las personas que hagan lo que él quiera que hagan, por agradable que resulte, es también el singular placer de hacer que se estremezcan, que se tambaleen o incluso que caigan.

Tal como nos lo presenta la tragedia de Shakespeare, Ricardo muestra una claridad espeluznante al especificar los lazos que mantienen cohesionada su deformidad física, su disposición psicológica y su objetivo político global:

Puesto que esta tierra no me proporciona otro goce más que el de mandar, de contrariar, de dominar a aquellos que son más bellos que yo, buscaré mi paraíso en ese sueño de una corona.

(3.2.165-168)

De la manera repugnante en que lo caracteriza, es un hombre que ha conseguido tener una insólita claridad de ideas sobre sí mismo. Sabe lo que siente, lo que le falta y lo que necesita tener (o al menos lo que ansía tener) para experimentar placer. El poder absoluto —el poder de mandar a todos— es la máxima forma de placer que tiene; en realidad, solo el hecho de degustar ese paraíso podrá darle satisfacción. Según él mismo declara, «consideraré este mundo un infierno hasta que esta cabeza que es llevada por este cuerpo mal formado sea ceñida por una gloriosa corona» (3.2.169-171).

Ricardo es perfectamente consciente de que lo que se trae entre manos es una mera fantasía destinada a satisfacer sus deseos. Su hermano, el rey Eduardo, tiene dos hijos pequeños que son los herederos directos del trono, y, si por casualidad ninguno de los dos sobreviviera, está también su hermano mayor, Jorge, duque de Clarence. Entre Ricardo y la corona que tanto anhela hay un abismo enorme.

Así pues, todo lo que puedo es soñar con soberanía, como un hombre colocado en un promontorio que, espiando de lejos una orilla que quisiera pisar, deseara que su pie estuviese al nivel de su ojo, riñera al mar que lo separa de la orilla y dijera que querría ponerlo en seco para abrirse camino.

(3 *Enrique VI* 3.2.134-139)

Hay algo desesperado y casi patético en este hombre retorcido que sueña que un día detendrá el poder necesario para mangonear a todo el mundo y, de ese modo, compensar el cuerpo desequilibrado, incapaz de suscitar amor, que posee. Es, según reconoce tristemente, como un hombre «perdido en un bosque espinoso» que es desgarrado por las zarzas y lucha desesperadamente por salir de nuevo a terreno descubierto.

En esas circunstancias, la principal arma que tiene Ricardo a su disposición es la propia absurdidad de su ambición. Nadie en su sano juicio sospecharía que aspira seriamente al trono. Y se siente seguro con la posesión de esa única cualidad especial y, en su caso, esencial. Tiene un gran talento para el engaño. Para felicitarse a sí mismo dice:

¡Diantre! Puedo sonreír y asesinar mientras sonrío, puedo gritar: «Contento» a lo que desuela mi corazón; puedo mojar mis mejillas con lágrimas hipócritas y arreglar mi cara según las circunstancias.

(3.2.182-185)

Posee las dotes histriónicas especiales de un embaucador.

En el espectacular monólogo inicial de *Ricardo III*, el protagonista de la obra, en ese momento duque de Gloucester, recuerda al público el punto en el que había quedado la trilogía anterior: «Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York» (*Ricardo III* 1.1.1-2). Shakespeare vuelve a abrir la ventana que nos permite conocer a su personaje. Inglaterra está por fin en paz, pero no hay paz para el retorcido duque de Gloucester. Todos los demás pueden dedicarse a la búsqueda del placer:

Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de esta bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo,

terminado a medias, y eso tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro... ¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo!

(1.1.14-25)

«Deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo, terminado a medias», Ricardo no intentará ser un amante; antes bien, buscará el poder por todos los medios que sean necesarios.

Shakespeare no insinuaba que un modelo compensatorio —el poder como sustituto del placer sexual— pudiera explicar del todo la psicología de un tirano. Pero seguía fiel a la convicción básica de que existe una relación significativa entre la sed de poder tiránico y una vida psicosexual frustrada o deteriorada. Y también seguía fiel a la convicción de que el deterioro traumático y duradero causado a la autoestima de una persona podía remontarse a experiencias muy tempranas: al miedo a ser feo propio del adolescente, a las burlas crueles de otros niños o, incluso en una etapa anterior de la vida, a las reacciones de nodrizas y comadronas. Pero por encima de todo, pensaba, el daño más irreparable podía venir de la negativa de una madre a amar a su hijo o de su incapacidad de amarlo. La violenta cólera de Ricardo contra la diosa del amor, que lo repudió, y contra la naturaleza, que encogió su brazo como un arbusto seco, es una débil pantalla que oculta la furia contra su madre.

Ricardo III es una de las pocas obras de Shakespeare que describen la relación madre-hijo. Con mucha más frecuencia, los argumentos de sus otros dramas se fijan sobre todo en la relación de los hijos con sus padres —Egeo en *El sueño de una noche de verano*, Enrique IV en las dos obras que llevan su nombre, Leonato en *Mucho ruido y pocas nueces*, Brabancio en *Otelo*, Lear y Gloucester en *El rey Lear* o Próspero en *La tempestad*, por citar unos pocos—, sin recordar prácticamente para nada a las mujeres que

trajeron a esos hijos al mundo. La trilogía de *Enrique VI* nos presenta a los cuatro hijos de York —Eduardo, Jorge, Edmundo, conde de Rutland, y Ricardo— sin molestarse siquiera en darnos a conocer a su madre. En lo que hacen hincapié las tres tragedias no es en los individuos ni en las familias, sino en la forma en que la totalidad del reino se desliza hacia la guerra civil. Sin embargo, cuando Shakespeare fija su atención en el carácter del tirano propiamente dicho —la amargura íntima, el desorden y la violencia que lo impulsan a seguir adelante y a causar la ruina del país—, necesita explorar qué es lo que no funciona en la relación entre madre e hijo.

La madre de Ricardo, la duquesa de York, lo deja bien claro desde el primer momento en que hace su aparición en *Ricardo III*, cuando dice que considera a su hijo un monstruo. Tiene buenos motivos para hacerlo. No conoce los detalles, pero sospecha que Ricardo, y no su hijo mayor, el enfermizo Eduardo, ha estado detrás del asesinato de su hermano Jorge. Ricardo ha expresado una gran compasión y amor por sus sobrinos huérfanos, la hija y el hijo de Jorge, pero la duquesa les advierte —«inexpertos, infelices e inocentes», los llama— que no crean ni una palabra de lo que les diga. «¿Pensáis, abuela, que mi tío me engañó?», dice uno de los niños. «¡Sí, hijo mío!», responde secamente la anciana. La duquesa expresa una mezcla de dos sentimientos contradictorios, bochorno y negación de los hechos. «¡Es mi hijo, sí, y como tal me avergüenza! — llega a reconocer, pero inmediatamente rechaza tener cualquier responsabilidad—. Pero de mis pechos no mamó esa perfidia» (*Ricardo III* 2.2.18, 29-30). Cuando corre el rumor de que Eduardo ha muerto y ha dejado a Ricardo como el único superviviente de sus cuatro hijos, el sentimiento de bochorno de la anciana duquesa no hace sino intensificarse. «No me queda para consuelo más que un falso cristal [i. e. un espejo] —

dice con amargura— que me aflige cuando miro en él mi oprobio» (2.2.53-54).

En ese momento llega Ricardo y hace una pantomima de piedad filial: se arrodilla a los pies de su madre y pide su bendición. La duquesa hace con frialdad lo que le pide, pero es evidente que le repugna el ser que ha traído al mundo. En un momento posterior de la tragedia, insta a las otras mujeres cuyas vidas han sido arruinadas por su hijo —la anciana Margarita, viuda de Enrique VI, Isabel, la viuda de Eduardo, y la desdichada esposa de Ricardo, la infeliz Ana— a dar rienda suelta a su dolor y a su cólera. «En la amargura que respiren vuestras palabras —les dice—, ahoguemos a mi condenado hijo» (4.4.133-134). Cuando Ricardo aparece ante ellas, lo primero que se le ocurre a su madre es dirigirse a él utilizando la palabra que encarna la repulsión que su apariencia ha suscitado siempre: «¡Sapo, sapo!». Ojalá lo hubiera ahogado en su vientre, le dice. Así le habría impedido causar todas las calamidades que ha acarreado al mundo y a su propia vida:

¡Tú has venido a la Tierra para hacer de ella mi infierno! ¡Tu nacimiento ha sido para mí una carga abrumadora! ¡Irritable y colérica fue tu infancia; tus días escolares, terribles, desesperados, salvajes y furiosos! ¡Tu adolescencia, temeraria, irrespetuosa y aventurera! ¡Tu edad madura, orgullosa, sutil, falsa y sanguinaria...!

(4.4.167-172)

Tras afirmar que no volverá a hablar nunca más con él, la duquesa termina maldiciéndolo y rezando por que muera: «Como sanguinario que eres, sanguinario será tu fin».

La vergüenza y el aborrecimiento de la madre no son mera consecuencia de la perversidad de los actos de su hijo; se remontan al primerísimo momento, a la primera vez que vio al recién nacido y a su infancia irritable y colérica. Hacia Eduardo y hacia Jorge la duquesa expresa la ternura y la

solicitud de una madre; por el deforme Ricardo, siempre ha sentido tan solo repugnancia y aversión.

Como no sería de extrañar, la respuesta de Ricardo consiste en ordenar que suenen trompetas y tambores que ahoguen con su estrépito las maldiciones de la duquesa. Pero la obra logra dar a entender que el rechazo de su madre lo ha afectado y ha sembrado en él algo más que impaciencia y furor. Da a entender también que, en respuesta a ese rechazo, Ricardo ha desarrollado durante toda su vida una serie de estrategias para hacer que lo oigan, que le presten atención y que lo acepten. Una de las extrañas habilidades de Ricardo —y, a juicio de Shakespeare, una de las cualidades más características del tirano— es la de saber meterse, aunque sea a la fuerza, en la mente de los que lo rodean, tanto si lo desean como si no. Es como si, en compensación por el dolor que ha padecido, hubiera encontrado una forma de estar presente —por la fuerza o por medio del fraude, ayudándose de la violencia o mediante la insinuación— en todas partes y en todas las personas. Nadie puede mantenerlo fuera de su vida.

CINCO

LOS CÓMPLICES

La perversidad de Ricardo resulta evidente a todas luces para casi todo el mundo. No existe ningún profundo secreto en su cinismo, en su crueldad ni en su actitud traicionera, y tampoco se ve el menor atisbo de redención en él, ni razón alguna que lleve a pensar que pudiera gobernar el país con eficacia. La cuestión que explora la obra, pues, es cómo semejante persona pudo alcanzar realmente el trono de Inglaterra. Una hazaña tal, sugiere Shakespeare, depende de una conjunción fatal de respuestas distintas, pero igualmente autodestructivas, de los que lo rodean. En conjunto, esas respuestas equivalen al fracaso colectivo de todo un país.

Unos cuantos personajes son auténticamente engañados por Ricardo, dan validez a sus pretensiones, dan crédito a sus promesas y toman al pie de la letra sus demostraciones de emoción. Como es poco lo que pueden hacer para facilitar o evitar la ascensión al poder de Ricardo —en su mayoría son niños y demasiado inocentes e ingenuos o simplemente carecen por completo de poder para desempeñar cualquier papel significativo en la vida política—, deben ser incluidos sin más entre los embaucados por él o entre sus víctimas.

Están también los que se sienten atemorizados o impotentes ante la intimidación o la amenaza de violencia. «Haré otro [cadáver] del que desobedezca» (*Ricardo III* 1.2.37), dice en tono amenazador Ricardo, y la oposición a sus escandalosas órdenes se esfuma como por arte de magia. A ello contribuye también el hecho de que es un hombre inmensamente rico y

privilegiado, acostumbrado a salirse siempre con la suya, aunque eso suponga violar toda clase de normas morales.

Luego están los que no pueden entender con claridad que Ricardo sea tan malvado como parece. Saben que es un mentiroso patológico y se dan perfecta cuenta de que ha cometido tal o cual atrocidad, pero tienen una extraña propensión a olvidar las cosas, como si les costara trabajo recordar lo horrible que es. Se sienten atraídos irresistiblemente a normalizar todo lo que no es normal.

Otro grupo está compuesto por los que no olvidan del todo que Ricardo es un auténtico canalla, pero confían en que las cosas seguirán su curso normal. Se convencen de que siempre habrá, como si dijéramos, suficientes adultos en la sala para garantizar que las promesas serán cumplidas, las alianzas, respetadas y las instituciones fundamentales, salvaguardadas. Ricardo está tan total y absolutamente incapacitado para ocupar la posición suprema de poder que los integrantes de este grupo simplemente ni siquiera piensan en él. Su interés se centra siempre en algún otro personaje, hasta que ya es demasiado tarde. No se dan cuenta con la suficiente rapidez de que lo que parecía imposible está sucediendo realmente. Se han fiado de una estructura que se revela inesperadamente frágil.

Un grupo más siniestro es el que forman los que se convencen a sí mismos de que pueden sacar provecho de la ascensión al poder de Ricardo. Como casi todos los demás, se percatan perfectamente de lo destructivo que es, pero confían en que, en cualquier caso, estarán siempre un paso por delante de la oleada de maldad que se les viene encima o en que sacarán alguna ventaja de ella. Estos aliados y seguidores de Ricardo —Hastings, Catesby y, sobre todo, Buckingham— lo ayudan a ascender paso a paso, participan en todos sus trabajos sucios y contemplan con una indiferencia glacial cómo va multiplicándose el número de bajas. Algunos de esos

cínicos colaboradores, tal como se los imagina Shakespeare, serán algunos de los primeros en caer una vez que Ricardo los haya utilizado para alcanzar su objetivo.

Por último, tenemos una variopinta multitud de individuos que ejecutan sus órdenes. Unos a regañadientes, ansiosos simplemente de no meterse en líos; otros, de mil amores, con la esperanza de obtener de paso algún beneficio para sí mismos, y otros, en fin, disfrutando con el juego cruel de hacer sufrir o incluso de matar a sus víctimas, a menudo situadas en lo más alto de la jerarquía social. Al aspirante a tirano no le faltan nunca gentes de esa calaña, tanto en Shakespeare como, por lo que yo sé, en la vida real. Bien es verdad que acaso exista un mundo en el que no sucede nada de eso. Es el mundo que otrora contemplaba Étienne de La Boétie, el amigo de Montaigne, un mundo en el que el dictador caería sencillamente por la negativa no violenta de la gente a cooperar con él. El tirano mandaría que le trajeran unas fresas o que se llevara a cabo una ronda de ejecuciones y nadie movería un dedo. Pero parece que Shakespeare consideraba semejantes ideas protogandhianas meros y vanos castillos en el aire. Pensaba que el tirano siempre encontraría verdugos bien dispuestos, hombres que, parafraseando las palabras de Hamlet, «ellos mismos solicitaron este cargo amorosamente» (*Hamlet* 5.2.57).

Elaborar un catálogo de los tipos de cómplices corre el riesgo de que pasemos por alto lo más fascinante que tiene el genio dramático de Shakespeare: no ya la construcción de categorías abstractas o el cálculo de grados de complicidad, sino la capacidad de imaginar de una forma inolvidablemente real la experiencia vivida. Obligadas a enfrentarse a la profunda perturbación causada por la ambición de Ricardo, al tener que abordar una serie de señales confusas y ante la total incertidumbre de los resultados, las personas no tienen más remedio que elegir entre diversas

alternativas, todas ellas a cuál peor. En *Ricardo III* se esbozan brillantemente figuras de hombres y mujeres que hacen angustiosos cálculos bajo una presión inaguantable y que toman decisiones fatales, condicionados por corrientes emocionales completamente fuera del control de su razón. El poder del gran teatro consiste en dar vida a esos dilemas.

En el extremo más alejado de la complicidad están los que, a pesar de lo que han oído contar o incluso de aquello de lo que han sido testigos directos, siguen confiando en las promesas de Ricardo. A esos individuos les resulta casi imposible ofrecer resistencia a una mentira audaz, enorme, reiterada con el mayor descaro. Los jóvenes y los inexpertos son una presa relativamente fácil. Cuando al hijo de Clarence, que acaba de ser asesinado, le dicen que las demostraciones de dolor de su tío Ricardo son falsas, la criatura responde: «Yo no puedo ni pensarlo» (*Ricardo III* 2.2.31-33). «No puedo ni pensarlo» se convierte en el lema de aquellos en cuya cabeza simplemente no cabe la idea de semejante perfidia. Y, por otra parte, ¿qué iba a hacer el pequeño huérfano con el cruel desengaño que su abuela la ofrecía?

La juventud no es el único factor que justifica esa ingenuidad fatal. De hecho, el caso más curioso de personaje que confía en las fraudulentas declaraciones de amistad que hace Ricardo no es un niño, ni mucho menos, sino su hermano mayor, Clarence, hombre recio, experimentado y políticamente hábil. En la tercera parte de *Enrique VI* Shakespeare había presentado los vaivenes estratégicos de la lealtad de Clarence durante la guerra de las Dos Rosas. Por consiguiente, el hombre se halla inmerso hasta el fondo en la maraña de hipocresía, traición y violencia de la contienda y ha tenido no pocas ocasiones de ver a su peligroso hermano en acción. ¿Por qué, cuando es detenido repentinamente y conducido a la Torre, habría de dar crédito Clarence a los ofrecimientos de ayuda de Ricardo?

Las respuestas que puedan darse a esta pregunta nos remiten a los múltiples motivos fundamentales que tendrían otros participantes en el juego político para dejarse embaucar por un sinvergüenza tan redomado y, por consiguiente, para posibilitar su ascensión al trono, por lo demás absolutamente inverosímil. Los acontecimientos se suceden a un ritmo vertiginoso. En su monólogo inicial, Ricardo declara:

He urdido complots, inducciones peligrosas, valido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre mi hermano Clarence y el monarca.

(*Ricardo III* 1.1.32-36)

Al cabo de un momento, vemos cómo Clarence es conducido a la Torre, custodiado por unos guardias. En una breve conversación en presencia del carcelero, Ricardo hace gala de su simpatía hacia el prisionero y da a entender que su encarcelamiento no ha sido obra del rey —que, al fin y al cabo, es hermano de ambos—, sino de su esposa. De ese modo, Clarence se ve sumido en una situación política aterradora y compleja, de la cual sería muy difícil zafarse. Existe una vieja tensión entre él y su hermano Eduardo, cuya ascensión al trono Clarence no apoyó del todo. Existe una pugna por el poder, por lo demás perfectamente previsible, entre la familia de la reina, por un lado, y la familia del rey, por otro. Está, además, la amante del rey, Jane Shore, una influencia independiente con la que hay que contar. Hallándose como se halla bajo la presión de una crisis que se desarrolla con tanta rapidez, ¿cómo se supone que se librará de ella el prisionero? Si pudiera imaginarse el disparatado plan que tiene Ricardo de eliminar a todo el que se interponga entre él y el trono, todo estaría claro, pero, sin esa clave, todo resulta borroso.

Ricardo saca el señuelo de la solidaridad fraterna. «¡No estamos seguros, Clarence; no estamos seguros!» (1.1.70). Y Clarence se aferra a él, fiado en la primacía de un instinto humano tan básico como la lealtad familiar.

Nosotros sabemos que más le habría valido ponerse a merced del rey, o de la reina, o de la amante del rey, pero, en medio de esa vertiginosa confusión, no hay manera de que vea nada con claridad. Su razón, sabremos poco después, se halla, además, nublada por la culpa, por la conciencia de los compromisos morales contraídos en el pasado. Y no está solo, ni mucho menos: en la obra de Shakespeare no hay prácticamente ni una sola vida que no esté comprometida moralmente. Prácticamente todos los personajes se enfrentan a recuerdos dolorosos de mentiras y de promesas rotas, recuerdos que hacen que les resulte todavía más difícil entender dónde está el peligro más profundo.

Aun así, Clarence cuenta, al fin y al cabo, con un indicio del peligro mortal que representa Gloucester (como él mismo llama a su hermano Ricardo, duque de Gloucester); el problema radica en que ese indicio está solo en sus sueños. En una curiosa escena que se desarrolla en la Torre, el prisionero se despierta después de pasar toda la noche en vilo, sin poder descansar como es debido, y cuenta al carcelero el terrible sueño que ha tenido. Todo empezó, dice, cuando se imaginó que lograba escapar:

Pensé que me había evadido de la Torre y que me embarqué para Borgoña en compañía de mi hermano Gloucester, quien me invita a abandonar mi camarote y a pasear sobre cubierta.

(1.4.9-13)

Llegado a este punto, el sueño se convierte bruscamente en una pesadilla:

... Mientras recorremos a grandes pasos el movable piso de la cubierta, creo ver a Gloucester tropezar, y, como yo quisiera recogerlo, me ase y me arroja por la borda a las irritadas olas del océano. ¡Oh, Señor! ¡Qué dolor me parecía el ahogarse!

(1.4.16-21)

Ahí está casi todo: en su subconsciente, Clarence comprende que su hermano se mantiene a flote hundiendo a los que lo rodean e incluso que su

hermano será la causa de su muerte. Lo único que le falta es darse cuenta de la malevolencia de Ricardo o de los motivos que lo impulsan. En el sueño, todo es simplemente un accidente horrible.

Pocos minutos después, no ya en un sueño, sino en pleno estado de vigilia, aparecen en la Torre dos esbirros contratados por Ricardo. Dando por descontado que han sido enviados por su hermano Eduardo, Clarence incurre de nuevo en una confianza ilusoria. «¡Si estáis pagados para esta acción —dice a los asesinos—, volved enseguida y buscad a mi hermano Gloucester, quien os recompensará mejor por haberme dejado vivir que Eduardo remuneraros ha por mi muerte!» «¡Estáis equivocado! —replica uno de ellos—. ¡Vuestro hermano Gloucester os odia!» Clarence se niega a creer esa verdad terrible: «¡Oh, no! ¡Me ama y le soy querido! ¡Id de mi parte a verlo!». Y, respondiendo con un rasgo de humor siniestro, los dos asesinos dicen: «¡Sí que iremos!» (1.4.221-226). Uno de ellos apuñala a Clarence y lo arroja a un tonel de vino antes de salir precipitadamente en busca de Ricardo para cobrar su recompensa.

Visto retrospectivamente, el sueño de Clarence tiene una terrible fuerza premonitoria, que llega hasta el propio hecho de morir ahogado, pero su significación va más allá de esa ironía circunstancial. Revela un rasgo general muy importante de la tiranía que intenta alzarse con el poder: su aterradora capacidad de penetrar en la mente de las personas cuando están dormidas, del mismo modo que puede penetrar en su cuerpo. En *Ricardo III* los sueños no son toques decorativos o meros atisbos de la psicología del individuo. Son elementos esenciales para entender el poder que tiene el tirano de existir en las pesadillas y como pesadilla del individuo. Y el tirano tiene, además, el poder de hacer reales las pesadillas.

Es solo en un sueño donde Clarence logra ver qué es lo que pretende realmente su hermano. Despierto y obligado incluso a enfrentarse a sus

asesinos, no es capaz de admitir que ha sido traicionado por alguien que «ha gemido en mi desgracia, y, estrechándome en sus brazos, juró entre sollozos que trabajaría por mi libertad» (1.4.235-237). Ningún personaje de la obra se defiende con tal denuedo de la verdad oculta en los sueños. A las cuatro de la madrugada, un mensajero llama a las puertas del poderoso lord Hastings para informar de que lord Stanley ha tenido una pesadilla: «Me encarga que comunique a vuestra señoría que esta noche ha soñado que el jabalí le había destrozado el yelmo» (3.2.10), esto es, Stanley ha soñado que Ricardo le ha cortado la cabeza. Hastings no hace caso del presagio. «Dile que sus temores son vanos —encarga al mensajero—. Y, tocante a sus sueños, que me asombro que sea tan pusilánime para dar fe a quimeras de un sueño agitado» (3.2.24-26). Salir huyendo presa del pánico no haría más que despertar sospechas:

Huir del jabalí antes de que nos persiga sería excitarlo a correr tras nosotros y a caer sobre una pieza que no tenía intención de cazar.

(3.2.27-29)

Es más prudente, aconseja Hastings, quedarse quieto. A la hora de la verdad, es el pusilánime Stanley el que finalmente logra salvar la vida, mientras que Hastings acaba con la cabeza cortada.

Pero ¿por qué iba Hastings, que ha contemplado de cerca la crueldad implacable de Ricardo, permitirse caer en la trampa? La respuesta es que el ambicioso Hastings piensa que puede sacar provecho de esa crueldad para deshacerse de sus principales adversarios en la Corte. No desconoce los posibles riesgos que eso comporta, pero cree que ha conseguido defenderse adecuadamente del peligro, al hacerse útil a Ricardo en el pasado y cultivar la alianza de personajes bien situados, capaces de avisarle cuando dé la impresión de que los vientos empiezan a soplar en alguna dirección alarmante. El más destacado de esos aliados es «mi buen amigo Catesby....,

donde nada podrá suceder que nos concierna sin que tenga yo conocimiento» (3.2.21-23).

Lo que Hastings no entiende es que tal vez no sea tan seguro que tenga en el bolsillo al encargado de mantenerlo informado, Catesby, más interesado en velar por sus propios intereses. A continuación, viene una conversación en la cual Catesby, tras comunicar que varios enemigos de Hastings están a punto de ser ejecutados, tantea la disposición de este a apoyar los intentos de Ricardo de adueñarse del trono. Leal al joven hijo del difunto rey, Hastings se niega rotundamente a hacerlo, sin darse cuenta de que semejante negativa sellará su destino; en lo único que piensa es en la ruina de sus enemigos. Prevé que en las semanas por venir se producirán nuevos triunfos en beneficio propio, triunfos todos que serán fruto de su amistad y su colaboración con Ricardo: «¡Bien, Catesby! ¡Antes que envejezca quince días, he de hacer despachar a alguno que ni siquiera lo sospecha!» (3.2.59-60). Pero, naturalmente, será él el que sea despachado. En una escena espeluznante, Ricardo lo elimina como si fuera una pequeña molestia que hubiera que quitar de en medio antes de la hora de almorzar: «¡Cortadle la cabeza! ¡Pronto, por San Pablo! ¡No comeré hasta haberla visto!» (3.4.75-77).

El tirano da la orden, pero, evidentemente, no la ejecuta él mismo. Y entre sus colaboradores hay muchos más que el hombre que empuña el hacha; la sala en la que Ricardo da la orden está llena de personajes poderosos sentados alrededor de la mesa. Allí está Stanley —el que había tenido la pesadilla—, junto con el duque de Buckingham, el obispo de Ely, *sir* Richard Ratcliffe, *sir* Francis Lovell, el duque de Norfolk y otros. Todos conocen a Hastings desde hace años y todos saben que el cargo de traición que se le imputa —usar artes de hechicería para debilitar el brazo de Ricardo— es completamente absurdo, pues la deformidad del brazo de

Ricardo es de nacimiento. Algunos, como Buckingham y Catesby, conspiran ya para matar a Hastings; otros, como Ratcliffe y Lovell, están encantados de acatar cualquier orden que dé el tirano, y otros, en fin, simplemente se sienten aliviados de que el hacha del verdugo no apunte en dirección a ellos.

Todos tendrán alguna responsabilidad, incluso aquellos que se limitan a permanecer callados e imaginan que, por consiguiente, están libres de toda culpa. En una escena anterior de la obra, el alcaide de la Torre, *sir* Robert Brakenbury, recibe una orden escrita en la que se le dice que entregue a su prisionero, Clarence, a los dos personajes con pinta de sicarios. Una simple ojeada basta para que nos demos cuenta de cuál es la intención de los dos sujetos. Brakenbury sabe perfectamente que su prisionero no ha recibido un juicio, ni justo ni de ninguna clase; antes bien, entrega las llaves de la celda a los asesinos sin hacer pregunta alguna ni protestar: «¡No quiero reflexionar qué intenciones la han dictado [la orden], porque deseo ignorarlas, para ser inocente!» (1.4.93-94). Por medio de múltiples actos de este tipo, llevados a cabo por personajes respetables deseosos de «ser inocentes», el establecimiento de la tiranía se ve facilitado.

Una sucesión de asesinatos despeja el campo y quita de en medio los impedimentos más significativos, reales o potenciales, para que Ricardo se haga con el poder. Pero resulta sorprendente que Shakespeare no considere la ascensión final al trono de Ricardo el resultado directo de la violencia. Antes bien, es la consecuencia de una elección. Con el fin de solicitar el mandato del pueblo, Ricardo emprende una campaña política en la que no faltan una demostración falsa de piedad religiosa, la difamación de sus adversarios y una supuesta amenaza, groseramente exagerada, para la seguridad nacional.

¿Por qué una elección? La fidelidad a sus fuentes, y en especial a la *Historia del rey Ricardo III*, de Tomás Moro, no es una explicación suficiente. Shakespeare se sentía cómodo haciendo recortes e introduciendo cambios cuando le convenía. (En esta obra en concreto se comprimen sucesos que realmente tuvieron lugar a lo largo de un dilatado período de tiempo, de modo que, por ejemplo, la conjura criminal de Ricardo contra su hermano Clarence [1478] se enlaza ingeniosamente con su cínico flirteo con *lady Ana* [1472], que, a su vez, se nos cuenta como si se produjera durante el cortejo fúnebre del rey Enrique VI [1471].) Como el público isabelino vivía en una monarquía hereditaria —no electiva—, para Shakespeare habría resultado lógico restar importancia o incluso eliminar por completo esta parte de la historia que encontró en Moro. En cambio, sitúa la escena de la elección en el centro mismo de su obra.

Los «ciudadanos» —la gente corriente— han oído rumores de que el rey ha muerto y ha dejado la corona a su hijo, aún menor, bajo la tutela de sus tíos. Para las personas que siempre han tenido buenos motivos para sentirse inquietas ante la perspectiva de un cambio de régimen, ninguna de esas noticias augura nada bueno: «¡Desgraciado de aquel país regido por un niño!» (2.3.12), dice uno. Habitualmente, hay muy poco que puedan hacer unos simples súbditos aparte de prepararse para lo que pueda suceder. Ese mismo personaje dice un poco después: «Cuando el cielo se encapota, el sabio agarra su capa» (2.3.33). Pero, en este caso, los ciudadanos se ven envueltos en un complejo juego político en el que se les pedirá que subviertan el orden de sucesión, rechacen al hijo del rey y elijan a Ricardo en su lugar.

Con la ayuda de Buckingham, que, de hecho, actúa como su principal estratega y director de campaña, Ricardo empieza por urdir una mentira acerca de cómo ha logrado frustrar una conjura traicionera encabezada por

Hastings para derrocar al Gobierno. Solo una acción rápida, que culmina con la ejecución del traidor, ha logrado salvar al Estado. Ante la emergencia de las circunstancias, Ricardo dice al lord corregidor de Londres que no es conveniente hacer públicas las pruebas, pero que no se han atropellado las «formas legales». Cuando traen la cabeza cortada de Hastings, Buckingham explica que, de no ser por el «celo benévolo» de los patriotas que lo han decapitado, el corregidor habría escuchado en persona al traidor confesar sus crímenes y habría podido dar verídico testimonio de todo lo ocurrido ante los ciudadanos. «Basta la palabra de vuestra gracia —replica el obsequioso corregidor—. Para mí es como si todo lo hubiera visto y oído» (3.5.62-63).

Ricardo y su compinche se enorgullecen de ser magníficos actores que pueden interpretar fácilmente el papel de hombres que se han librado por los pelos de una conjura malévola. «¡Bah! Puedo imitar al más perfecto trágico», dice en tono jactancioso Buckingham.

[Puedo] hablar, mirar detrás de mí, espiar por todas partes, estremecerme al ruido de una paja, como presa de hondo recelo.

(3.5.5-8)

Y son magníficos también a la hora de emplear el tono adecuado para expresar la combinación de benevolencia y amenaza necesaria para obtener la colaboración de autoridades civiles como el corregidor. Pero no está claro, ni mucho menos, que esa interpretación engañe a nadie. Un momento después de la conversación con el corregidor, Shakespeare incluye una escena brevísima —de solo catorce versos de extensión— en la que un escribano anónimo murmura algo acerca del documento legal que acaba de extender. El documento en cuestión es el acta de acusación de Hastings y, al reflexionar acerca de la sucesión temporal de los hechos, el escribano se da inmediatamente cuenta de que las acusaciones fueron inventadas de

antemano, cuando Hastings todavía estaba vivo, «sin haber sido acusado ni interrogado, en plena libertad» (3.6.9). Todo es una burda mentira, destinada a encubrir el asesinato extrajudicial de uno de los enemigos de Ricardo. «¿Quién será tan estúpido que no vea este palpable artificio? —se pregunta el escribano—. Pero ¿quién es bastante osado para decir que lo ve?» (3.6.10-12).

¿Qué sentido tiene, pues, todo este complejo galimatías, no solo la supuesta conspiración y la presunta traición, así como el acta de acusación redactada de antemano, sino también la mascarada de piedad de Ricardo, su aparente renuencia a asumir el gobierno, la insinuación fraudulenta de que el rey niño es hijo ilegítimo y todas las demás mentiras? No es solo el escribano el que se percata del fraude. El primer intento de solicitar el apoyo del pueblo a la ascensión al trono de Ricardo es un fracaso: los electores sencillamente no dan su aprobación. Por el contrario, comunica Buckingham: «¡Vive Dios! ¡No dijeron una palabra! Semejantes a mudas estatuas o a insensibles rocas, se miraban unos a otros y palidecieron como muertos» (3.7.24-26).

Pero, si las mentiras no logran producir un consentimiento firme, tampoco tienen mayor trascendencia. El constante bombardeo de falsedades desempeña su papel: contribuye a marginar a los escépticos, a sembrar la confusión y a acallar las protestas que, de otro modo, habrían podido surgir. Ya sea por indiferencia, por temor o por el catastrófico error de creer que realmente no existe diferencia entre Ricardo y las demás alternativas, los ciudadanos no ofrecen resistencia. De hecho, el segundo intento de solicitar sus votos sale mejor. A la exhortación que hace Buckingham: «¡Viva el rey Ricardo, digno soberano de Inglaterra!», responden todos: «¡Amén!» (3.7.238-239).

Puede que al propio Shakespeare le costara cierto trabajo decidir cuánto apoyo popular tuvo realmente la ascensión al poder del tirano. Existen dos textos de *Ricardo III*, y a los dos se les puede atribuir la misma autoridad. En la primera edición en cuartilla, una pequeña edición barata publicada en vida del dramaturgo, solo el lord corregidor grita: «¡Amén!» cuando Buckingham dice: «¡Viva Ricardo!» (edición en cuartilla 3.7.218-219). Pero en la primera edición en folio, aparecida siete años después de la muerte de Shakespeare, la acotación que aparece antes del decisivo «¡Amén!» es «TODOS» (edición en folio 3.7.238-239). En una versión, por tanto, es solo el cómplice del tirano el que hace público su consentimiento; en la otra versión, es todo el pueblo.

La ambigüedad parece inherente al concepto que tiene Shakespeare de Ricardo. A pesar de su fealdad, ¿tiene acaso cierto atractivo? ¿Hay un momento en el que la multitud realmente lo apoya o solo es una conspiración? ¿Siguen de algún modo siendo efectivas sus mentiras, aunque la gente se dé cuenta de lo que hay tras ellas? La elección es solo el punto culminante del extraño acto de funambulismo ejecutado casi desde el principio y, sobre todo, en la famosa escena en la que Ricardo se impone a *lady Ana*, la persona que menos probable sería que sucumbiera a sus lisonjas. *Lady Ana* tiene todos los motivos del mundo para odiar a Ricardo, que, tal como vemos en las obras de Shakespeare, ha matado a su joven esposo y al padre de este, el rey Enrique VI. Cuando el asesino la corteja — literalmente— ante el propio cadáver de Enrique VI, Ana lo maldice y le escupe en la cara en un gesto visceral de aborrecimiento y repugnancia. Pero, al final de la escena, la joven princesa ha aceptado el anillo de Ricardo y, de hecho, ha accedido a casarse con él.

Los actores pueden interpretar la escena de formas radicalmente distintas. Vulnerable e impotente en presencia de un monstruo, Ana prácticamente no

tiene elección. O, por el contrario, aunque aborrece y teme a Ricardo, Ana puede parecer extrañamente fascinada por él, excitada en cierto modo incluso en medio de su diálogo más agresivo. Al final de ese intenso tira y afloja, tras expresar una y otra vez el desprecio que siente por las profesiones de amor de Ricardo, Ana se ve a sí misma no ya maldiciéndolo, sino meditando: «¡Quién conociera tu corazón!» (1.2.192). Por su parte, cuando la joven dama hace mutis, Ricardo exclama exultante: «¿Se ha hecho nunca de este modo el amor a una mujer? ¿Se ha ganado nunca de este modo el amor de una mujer?» (1.2.267-268). No hay ni pizca de ternura ni de verdad en nada de lo que ha dicho: «La obtendré —dice para sí mismo fríamente—, pero no he de guardarla mucho tiempo» (1.2.228). Ricardo es incapaz de amar, y no tardará en deshacerse de *lady* Ana, como pronostica. Pero su poder, su riqueza y su mero descaro le permiten adueñarse de todo lo que se le antoje, incluso de alguien que lo encuentra repugnante. Eso ya supone un placer para él.

¿Dónde se sitúa el público en relación con este espectáculo, en parte violación y en parte seducción? En la medida en la que el actor no muestre otra cosa que no sea mera repulsión, Ana manifiesta la típica emoción que Ricardo suscita en la mayor parte de los espectadores. La obra no invita a una identificación racional con los objetivos políticos de Ricardo, pero suscita cierta complicidad en el público, la complicidad de los que disfrutan indirectamente cuando se da rienda suelta a una agresión reprimida, con el humor negro en último término, o cuando se dice abiertamente lo indecible: «¡Que vuestros ojos dejen caer piedras de molino cuando los suyos derramen lágrimas! —comenta Ricardo con los hombres a los que ha contratado para matar a su hermano—. ¡Me gustáis, muchachos!» (1.3.352-353).

Dentro de la obra, la ascensión al trono de Ricardo es posible debido a diversos grados de complicidad por parte de los que lo rodean. Pero en el teatro somos nosotros, el público, los que vemos lo que sucede, los que somos seducidos a prestar una singular forma de colaboración. Somos hechizados una y otra vez por las atrocidades del malvado, por su indiferencia ante las normas habituales de decencia humana, por las mentiras que parecen resultar eficaces, aunque nadie las crea. Mirándonos desde el escenario, Ricardo nos invita no solo a compartir su maléfico desprecio, sino también a experimentar nosotros mismos lo que es sucumbir a lo que sabemos que es aborrecible.

Con su desenfadada maldad y su humor perverso, Ricardo ha seducido al público durante más de cuatro siglos. Una de las pocas anécdotas que se conservan de la época de Shakespeare indica que esa seducción empezó casi de inmediato. En 1602, un estudiante de leyes de Londres, John Manningham, anotó un chiste verde en su diario:

En cierta ocasión en que Burbage interpretó a Ricardo III, hubo una mujer a la que gustó tanto que, antes de marcharse del teatro, lo citó para que fuera a verla esa misma noche y diera el nombre de Ricardo III. Shakespeare, que oyó por casualidad la cita que habían concertado, se presentó primero, y se divirtió con ese juego antes de que llegara Burbage. Cuando trajeron el recado de que Ricardo III aguardaba a la puerta, Shakespeare mandó que respondieran que Guillermo el Conquistador fue antes que Ricardo III.¹⁸

Como la mayor parte de las anécdotas sobre personajes célebres, esta probablemente nos diga más acerca de la gente que la hizo circular que acerca de los personajes de los que habla. Pero, al menos, nos da a entender que Richard Burbage, el famoso actor que interpretó por vez primera el papel de Ricardo III (y que encarnó también a personajes como Romeo y Hamlet), no perdió ni mucho menos su encanto por el hecho de prestarse a hacer de malo.

Desde el primer momento, parece que la obra suscitó un interés enorme: estrenada en 1592 o 1593, *Ricardo III* fue publicada en una edición en cuarto hasta cinco veces en vida de Shakespeare. El malo de la obra —el «desfigurado por el espíritu del mal, aborto, cerdo, devastador» (1.3.267), el «sapo venenoso y encorvado» (1.3.245), el perro sin corazón echado al mundo, como él mismo dice, «deforme» y «sin acabar» (1.1.20)— ha resultado extraño, pero irresistiblemente atractivo, a generaciones de actores, espectadores y lectores. Algo dentro de nosotros disfruta cada minuto de su horrible ascensión al poder.

SEIS

LA TIRANÍA TRIUNFANTE

Hay cierto toque de comicidad en la ascensión al poder del tirano, por catastrófica que sea. Los individuos a los que ha relegado o a los que ha pisoteado están en su mayoría comprometidos y son cínicos o corruptos. Por espantosa que sea la suerte que corren, resulta satisfactorio ver que se llevan su merecido y, cuando vemos al intrigante Gloucester lanzar bravatas, confabularse con quien haga falta y traicionar a quien sea para abrirse camino hasta la cúspide, somos invitados a tomarnos una especie de vacaciones morales.

Pero, una vez que Ricardo alcanza el objetivo que ha perseguido toda su vida —al final del tercer acto del drama de Shakespeare—, la sonrisa empieza enseguida a congelarse en nuestros labios. El placer que producía su victoria provenía en buena parte de lo sumamente improbable que era. Ahora la perspectiva de que una victoria sin fin resulta ser una ilusión grotesca. Aunque nos pareciera un milagro de eficacia siniestra, Ricardo no está preparado, ni mucho menos, para unir y gobernar a todo el país.

El triunfo del tirano se basa en mentiras y en promesas falsas relacionadas con la eliminación violenta de sus rivales. La estrategia y la astucia que lo elevan al trono no ofrecen un panorama muy halagüeño; tampoco ha sabido reunir a su alrededor a consejeros capaces de ayudarlo a formular un buen programa. Puede contar —de momento al menos— con la aquiescencia de cargos tan influenciables como el corregidor de Londres y de funcionarios tan asustadizos como el escribano. Pero el nuevo

gobernante no posee ni capacidades administrativas ni habilidades diplomáticas y nadie de su entorno puede proporcionarle las dotes de las que a todas luces carece. Su propia madre lo desprecia. Su esposa, Ana, lo teme y lo aborrece. Colaboradores cínicos como Catesby o Ratcliffe no están muy capacitados, que digamos, como hombres de Estado. Aunque ocupen un lugar muy elevado en la pirámide social, no son muy distintos de los sicarios contratados por Ricardo para ejecutar sus órdenes. Lord Stanley constituye un personaje más plausible como prudente consejero —y la obra nos lo presenta informando a regañadientes de los deseos del rey—, pero, como su propia pesadilla sugiere, lleva mucho tiempo temiendo al «jabalí» y no cabe esperar que se convierta en el puntal del gobierno usurpador. En secreto ya está en contacto con los enemigos mortales del régimen.

El candidato más plausible para ayudar a sostener el reinado de Ricardo es su aliado de toda la vida, el duque de Buckingham, pariente suyo y copartípe en sus delitos. El astuto duque es el cerebro que se oculta tras la exitosa campaña política de Ricardo y el que lo ayuda a deshacerse de una sucesión de distintos enemigos, reales o imaginarios. «Por tus consejos y tu ayuda —dice a Buckingham el tirano que acaba de ser entronizado—, el rey Ricardo se sienta tan alto» (*Ricardo III* 4.2.3-4). Este reconocimiento de la deuda que tiene contraída con él, sin embargo, es el preludio de una nueva petición de consejo y de ayuda.

Aunque ha tenido buen cuidado de mandar a todos los demás lejos, donde no puedan oírlo, Ricardo se muestra al principio un tanto reticente a la hora de manifestar lo que desea. «El joven Eduardo vive —comenta, y se refiere al heredero del difunto rey, que se encuentra retenido en la Torre junto con su hermano—. ¿Comprendes ya lo que quiero decir?» (4.2.10). Pero Buckingham se niega obstinadamente a jugar a las adivinanzas, cuyo

significado no resulta muy difícil conjeturar. Ricardo, cada vez más irritado, se ve obligado a decir claramente lo que pretende:

Primo, antes no acostumbrabas a ser tan tardo. ¿Debo ser más explícito? Deseo la muerte de los bastardos, y quisiera que se ejecutara la cosa inmediatamente. ¿Qué dices ahora? Habla pronto, sé breve.

(4.2.17-20)

La respuesta de Buckingham es un dechado de brevedad —«Vuestra gracia puede hacer su gusto»—, pero todavía no concede al tirano lo que a todas luces desea. Una vez más, Ricardo se ve obligado a plantear su petición más directamente de lo que habría querido: «Contéstame, ¿consientes en que mueran?». Antes de abandonar la sala, Buckingham evita de nuevo dar una respuesta directa: «Dejadme algún aliento, un instante de reflexión, querido señor, antes de daros una respuesta definitiva» (4.2.21-24).

Ricardo no pide a Buckingham que mate personalmente a los niños; para eso sabe que podrá encontrar fácilmente al asesino adecuado y, desde luego, lo encuentra. Y Buckingham tiene razón al decir que Ricardo no necesita el permiso de nadie. El hecho de que el tirano pida a su principal aliado su «consentimiento» no tiene que ver con su permiso, sino con su complicidad. En ese momento crítico, al comienzo mismo de su reinado, Ricardo quiere y necesita que su socio le garantice su lealtad, y la mejor manera de asegurarse esa lealtad es conseguir que Buckingham se haga cómplice de un crimen espantoso. Aunque habría sido mucho mejor que Buckingham hubiera sugerido por propia iniciativa el asesinato de los niños —de ahí la reticencia inicial de Ricardo—, el simple «consentimiento» de su socio habría servido como suficiente garantía. Buckingham, sin embargo, se muestra evasivo y causa la irritación de Ricardo. «El rey se encoleriza —comenta Catesby, que ha estado observando la escena a distancia—. Mirad: se muerde los labios» (4.2.27).

El breve diálogo entre Ricardo y Buckingham introduce varios elementos clave del régimen del tirano tal como lo concebía Shakespeare. El tirano, curiosamente, no siente mucha satisfacción. Bien es cierto que ha alcanzado la posición a la que aspiraba, pero las artes que le han permitido hacerlo no son las mismas, ni mucho menos, que las que se requieren para gobernar con éxito. Cualquier placer que hubiera podido imaginar que obtendría da paso a la frustración, a la cólera y a un temor que lo reconcome. Es más, la posesión del poder nunca está segura. Siempre hay alguna otra cosa que hacer con el fin de reforzar su posición y, como ha conseguido su objetivo por medio de actos delictivos, lo que será preciso será cometer más actos delictivos. El tirano está obsesionado con la lealtad de los miembros de su círculo íntimo, pero nunca puede tener la completa seguridad de contar con ella. Los únicos individuos que lo sirven son personajes infames que solo miran por el propio interés, como él mismo; en cualquier caso, Ricardo no está interesado por una lealtad honesta o desapasionada, por un juicio independiente. Lo que él desea es la adulación, la confirmación y la obediencia.

«He allí a Casio con su figura extenuada y hambrienta —dice el Julio César de Shakespeare en un famoso pasaje—. ¡Piensa demasiado! ¡Semejantes hombres son peligrosos!» (*Julio César* 1.2.194-195). Antonio intenta tranquilizarlo —«No lo temáis, César; no es peligroso»—, pero César no está muy convencido: «Lee mucho, es un gran observador y penetra admirablemente en los motivos de las acciones humanas» (1.2.196, 201-203). No son esas cualidades que los hombres como César deseen tener a su alrededor: «Rodéame de hombres gruesos, de hombres de cara lustrosa, y tales que de noche duerman bien» (1.2.192-193).

Situado en la cúspide de su mundo, Ricardo llega a la misma conclusión: «No quiero a mi lado a quien me mire con ojos escrutadores», es decir, que

intente adivinar mis pensamientos (*Ricardo III* 4.2.29-30). Buckingham, medita, «se vuelve circunspecto» (4.2.31), y la circunspección es potencialmente peligrosa. Cuando, después de esta pausa para la reflexión, Buckingham regresa, Ricardo lo despide sin muchos miramientos; ya no le interesa si tiene su «consentimiento» o no. Y, cuando su viejo aliado le pide una y otra vez la recompensa que le había prometido por los múltiples servicios que le ha prestado, Ricardo se lo quita de encima perentoriamente: «Me estás importunando. No estoy en vena» (4.2.99). Tras participar en las trampas tendidas a tantos otros y en tantos actos de traición, Buckingham sabe leer con toda claridad los ominosos signos que le ponen delante y decide huir y salvar la vida. Sus esfuerzos son en vano; acabará por ser prendido y ejecutado.

Una vez que ha decidido que no puede seguir arriesgándose a compartir sus secretos con el que había sido su confidente, Ricardo se enfrenta a la eventualidad de tener que hacer movimientos tácticos por su cuenta. Le importa mucho, como él mismo dice, «poner término a todas las esperanzas que, acrecentadas, puedan perjudicarme» (4.2.59). El tirano es, de hecho, enemigo de las esperanzas. Encuentra a «un hidalgo descontento» que anda de capa caída y que está dispuesto a hacer cualquier cosa por «un oro corruptor», y será a él al que encargue la tarea de matar a los dos niños de sangre real (4.2.36-39). La muerte de los muchachos significará que solo siga viva una heredera del difunto rey Eduardo, su joven hija, y Ricardo calcula que, si se casa con ella, logrará apuntalar su propia autoridad, todavía frágil. «Degollar a sus hermanos y luego casarme con ella —dice para su colete—. Incierto camino de ganancias» (4.2.62-63). Puede que sea incierto, pero, si no es de ese modo, como se dice a sí mismo, «mi trono tendrá la fragilidad del vidrio» (4.2.61). Pero, claro, él ya está casado, de modo que da instrucciones a Catesby para que haga correr el rumor de que

la reina Ana está enferma. Cuando hasta Catesby, siempre tan servicial, vacila por un instante, Ricardo exclama con impaciencia: «¡Mira, como te duermas...! Te repito que hagas correr el rumor de que Ana, mi esposa, está enferma y a punto de morir» (4.2.56-57).

La impaciencia es otra de las cualidades que, a juicio de Shakespeare, caracterizan irremediabilmente la experiencia del poder del tirano. Ricardo espera que sus deseos sean cumplidos casi antes incluso de que los haya manifestado en voz alta. No dejan de surgir nuevos acontecimientos, en su mayoría alarmantes, y el tiempo ya no juega a su favor. Cualquier demora es peligrosa; todo debe hacerse de prisa, sin que haya apenas un momento para pensar. Otrora despiadadamente eficaz, Ricardo empieza a parecer distraído, como en este precipitado diálogo que mantiene con sus dos principales cómplices:

REY RICARDO: ¡Que un amigo ligero de piernas corra en busca del duque de Norfolk! Ratcliffe, tú mismo..., o Catesby, ¿dónde está?

CATESBY: ¡Aquí, señor!

REY RICARDO: Catesby, ¡volando en busca del duque!

CATESBY: ¡Iré con toda la celeridad que conviene, señor!

REY RICARDO: ¡Acércate aquí, Ratcliffe! Corre a Salisbury, y cuando estés allá... [A CATESBY.] ¡Estúpido idiota! ¿Por qué te quedas ahí parado y no vas en busca del duque?

CATESBY: Primero, poderoso señor, decidme, si place a vuestra alteza, qué debo comunicarle de parte de vuestra gracia.

REY RICARDO: ¡Oh, es verdad, buen Catesby!... Dile que reúna inmediatamente todas las fuerzas de que disponga y me las envíe a toda prisa a Salisbury. [Sale CATESBY.]

(4.4.440-451)

Al cabo de un instante, Ricardo vuelve a mostrar una mezcla similar de impaciencia e incompetencia con Ratcliffe mientras continúan lloviéndole noticias inquietantes. Una armada invasora ha sido avistada frente a las costas del país. Un poderoso noble, le comunica un mensajero, está reuniendo tropas contra él en un rincón del reino; un enemigo distinto, dice

otro, está acumulando sus huestes en otro lugar diferente. En un paroxismo de frustración, Ricardo golpea a otro mensajero que cree que viene a comunicarle nuevos motivos de alarma: «¡Toma! ¡Ten eso, hasta me traigas mejores nuevas!», exclama el rey (4.4.508). Pero en este caso la noticia resulta que es buena. Incluso un tirano acorralado puede tener ocasionalmente un respiro.

Mientras sucede todo esto, Ricardo sigue adelante con su plan de casarse con su joven sobrina y, de paso, pone de manifiesto otro rasgo que Shakespeare asocia con la tiranía: la desfachatez más absoluta. Aunque ha causado el asesinato de sus dos hijos, tiene el incalificable descaro de presentarse ante Isabel, la viuda del rey difunto, y plantearle que le conceda la mano de su hija. Ni siquiera se toma la molestia de negar su crimen; por el contrario, pretende reparar la pérdida de los hijos de la reina dándole nietos.

Si hice perecer los frutos de vuestro seno, para resucitar vuestra prosperidad engendraré en vuestra hija una estirpe de vuestra sangre.

(4.4.296-298)

La repugnancia y el odio de Isabel no lo impresionan lo más mínimo. Ricardo insiste en su indecente propuesta y en sus mentiras, seguro de que puede salirse con la suya de cualquier forma. «Pero ¡has asesinado a mis hijos!», repite la reina viuda, y la impasibilidad con la que responde Ricardo hace que resulte todavía más explícita la enfermiza perversidad de su oferta:

Mas los sepultaré en el seno de vuestra hija, en cuyo nido perfumado renacerán por sí mismos para vuestro consuelo.

(4.4.423-425)

Cuando, para librarse de él, Isabel accede a hablar con su hija de las pretensiones de Ricardo, este queda convencido de que ha vuelto a ganar, del mismo modo que antes se había impuesto sobre el odio de Ana. Piensa que puede conseguir de cualquier mujer todo lo que quiera, por mucho que ella se resista, y esa simple idea provoca en él un estallido de desprecio misógino: «Frágil mujer al fin, sin seso, imbécil y pronta a perdonar» (4.6.431). Pero es precisamente en ese momento cuando el nudo empieza a cerrarse alrededor del cuello del tirano. Isabel no tiene la menor intención de entregar a su hija a Ricardo; está ya en comunicación con el principal enemigo de este, el conde de Richmond, que se encuentra al frente de las tropas invasoras que arrojarán al tirano desde lo alto de la cumbre a la que nunca se le habría debido permitir llegar.

En una escena que se desarrolla justo antes de la batalla de Bosworth Field —el enfrentamiento militar decisivo que acabará con el triunfo de Richmond y la muerte de Ricardo—, Shakespeare nos ofrece un atisbo de otra de las características que, según él, van asociadas con el tirano: la soledad absoluta. Acompañado de sus secuaces Catesby y Ratcliffe, Ricardo repasa los planes de batalla e imparte órdenes, pero no tiene la menor confianza en ellos ni en ningún otro. Sabe desde hace mucho tiempo que no lo quiere nadie y que nadie lamentará su pérdida. «¡Si muero, ninguna alma tendrá piedad de mí!» (5.3.201). «¿Y por qué había de tenerla? ¡Si yo mismo no he tenido piedad de mí!» (5.3.202-203). En sueños, Ricardo es acosado por los fantasmas de aquellos a los que ha traicionado y asesinado. Esos espectros vienen a representar, de hecho, la conciencia de la que, como es bien sabido, carece. Pero, cuando está plenamente despierto y a solas, sobre sus hombros pesa la carga más terrible: la carga del aborrecimiento de sí mismo.

En esta fase por lo demás bastante temprana de su carrera, Shakespeare todavía no había inventado una forma totalmente convincente de representar una vida interior conflictiva. El monólogo que atribuye a Ricardo adopta la forma de un diálogo interior bastante rígido, como si se desarrollara entre dos marionetas que se pelean:

¿Tengo miedo de mí mismo?... Aquí no hay nadie... Ricardo ama a Ricardo... Eso es; yo soy yo... ¿Hay aquí algún asesino? No... ¡Sí!... ¡Yo!... ¡Huyamos, pues!... ¡Cómo! ¿De mí mismo? ¡Valiente razón! ¿Por qué? ¡De miedo a la venganza! ¡Cómo! ¿De mí mismo sobre mí mismo? ¡Ay! ¡Yo me amo! ¿Por qué causa? ¿Por el escaso bien que me he hecho a mí mismo? ¡Oh, no! ¡Ay de mí!... ¡Más bien debía odiarme por las infames acciones que he cometido!

(5.3.182-189)

En muy pocos años, Shakespeare inventaría la interioridad, la profundidad de espíritu que atribuye a Bruto, a Hamlet, a Macbeth y a otros personajes, y nunca volvería a usar la forma de escribir empleada aquí. Pero quizá las palabras esquemáticas de Ricardo logren transmitir la idea no solo de conflicto psicológico —me amo a mí mismo y me odio a mí mismo—, sino también una sensación de doloroso vacío. Es como si escrudiñáramos en el interior del tirano y descubriéramos que no hay prácticamente nada dentro, solo unas cuantas huellas encogidas de una personalidad a la que nunca se ha permitido crecer o florecer.

En 2012 los obreros que trabajaban en la construcción de un aparcamiento en la ciudad inglesa de Leicester, en los Midlands, desenterraron un ataúd desvencijado que contenía un esqueleto humano. La datación por medio del radiocarbono, junto con algunos ingeniosos estudios genéticos de los actuales descendientes conocidos de la familia York, reveló que el cadáver en cuestión era el de Ricardo III. Se produjo un verdadero torrente de atención mediática. Ciento cuarenta periodistas acreditados y equipos de

cámara de siete países distintos se agolparon en la sala de la Universidad de Leicester en la que se celebró la conferencia de prensa, para, a continuación, ser conducidos solemnemente a otra estancia. Allí, colocados decorosamente sobre un manto de terciopelo negro extendido sobre cuatro mesas de biblioteca juntas, estaban los huesos del monarca que reinó desde 1483 hasta su muerte en el campo de batalla en 1485, con solo treinta y dos años.

En la obra de Shakespeare, el caballo de Ricardo es abatido y cae muerto —«¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!» (5.4.7), grita una y otra vez— y, al no poder conseguir otra cabalgadura, el rey recorre a pie el campo de batalla buscando a su enemigo, Richmond, para enfrentarse a él. Cuando finalmente se encuentran, los dos adversarios entablan un combate singular y Ricardo pierde la vida. «¡La jornada es nuestra! —exclama Richmond—. ¡El sanguinario perro ha muerto!» (5.5.2). Según la realidad histórica, como atestiguan los huesos descubiertos de manera tan inopinada en el solar en construcción, la muerte de Ricardo tuvo lugar de una forma muy diferente. La base del cráneo del rey fue destrozada por un golpe violento, probablemente infligido con una alabarda, un arma de asta particularmente espantosa empuñada a dos manos que fue muy utilizada por los soldados a finales de la Edad Media. Ricardo, pues, murió presuntamente de un golpe infligido por la espalda, y sus huesos muestran signos de las llamadas «heridas humillantes», esto es, puñaladas en las nalgas y en otros lugares del cuerpo que los vencedores debieron asestarle, una vez muerto, en un auténtico frenesí de odio. Pero quizá la prueba más interesante sacada a la luz después de más de quinientos años es la que nos ofrece la columna vertebral, curvada en una inquietante forma de S. La deformidad física evocaba vívidamente al personaje que en realidad importaba a la prensa mundial encargada de cubrir el acto: no ya la figura

relativamente menor del Ricardo histórico, sino el inolvidable tirano creado por Shakespeare y puesto en escena en los teatros de Londres.

SIETE

EL INSTIGADOR

Casi quince años después de escribir *Ricardo III*, Shakespeare volvió sobre la visión que tenía de la personalidad retorcida que es a la vez el motivo y la carga del poder del tirano. Manchado de sangre desde el traicionero asesinato de Duncan hasta su miserable muerte, víctima de la desesperación, Macbeth es el tirano más célebre y recordado de Shakespeare. Pero la soledad, el aborrecimiento de sí mismo y el vacío que hay en el interior del ser del tirano ya no tienen nada que ver con la deformidad física. Macbeth no utiliza el poder para compensar su falta de atractivo sexual, no bulle en él una furia reprimida a duras penas, no ha aprendido desde la infancia a disfrazar sus verdaderos sentimientos detrás de una máscara fraudulenta de cordialidad o piedad. Y, lo que es más curioso, ni siquiera desea ardientemente ser rey.

A diferencia de Ricardo, Macbeth no se ha pasado la vida abrigando el sueño de superar toda clase de obstáculos con el fin de alcanzar el poder absoluto. El misterioso saludo de las Hermanas Fatídicas —«¡Salve, Macbeth, que en el futuro serás rey!» (*Macbeth* 1.3.51)— lo desconcierta, pero al principio provoca más un arranque de temor que de deseo. Porque, si Ricardo se jacta de su indiferencia ante las obligaciones morales y los sentimientos humanos habituales —«¡Las lágrimas de piedad no habitan en mis ojos!» (*Ricardo III* 4.2.63)—, Macbeth es muy sensible tanto a unas como a otros. Es un caudillo militar enérgico y leal, fiel defensor del régimen del rey Duncan. Cuando este decide visitarlo, Macbeth, aunque

tentado por la fantasía de traición despertada en él, se siente espantado ante la idea de traicionar a su huésped en su propia casa, siendo como es un monarca al que ha jurado lealtad, que lo ha recompensado generosamente por sus servicios y que ha ejercido su autoridad con una probidad ejemplar.

El rey Duncan, medita Macbeth,

... ha usado tan dulcemente de su poder, tan intachable ha sido en sus altas funciones que sus virtudes clamarían como trompetas angélicas contra el acto condenable de su eliminación. Y la piedad, semejante a un niño recién nacido cabalgando desnudo en el huracán, o a un celeste querubín transportado en alas de los invisibles corceles del aire, revelaría la acción horrenda a los ojos de todos los hombres hasta apiadar las lágrimas a los vientos.

(1.7.17-25)

Estas palabras, dichas solo para sí mismo con profunda angustia, están tan lejos como cabe imaginar de cuanto hubiera podido salir de los labios de Ricardo III. Nos encontramos en un universo psicológico y moral distinto.

La sola idea de matar a un hombre al que ha jurado fidelidad hace que se le pongan los pelos de punta, que su corazón lata con ansiedad y que su mente se vea sumida en una turbación febril:

... ¡Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que vana sombra, conmueve hasta tal punto el pobre reino de mi alma, que toda facultad de obrar se ahoga en conjeturas y nada existe para mí sino lo que no existe todavía!

(1.3.141-144)

Aunque es un guerrero que no teme a nada, acostumbrado a rajar a sus enemigos «desde el ombligo a las quijadas», el mero hecho de contemplar la posibilidad de la traición hace que se sienta destrozado por completo.

El verdadero instigador de la trama asesina no es Macbeth, sino su esposa. Ella prevé la resistencia que opondrá su marido, pues lo conoce bien y teme que carezca de los elementos fundamentales de la personalidad tiránica. Su naturaleza está «demasiado cargada de la leche de la ternura

humana» (1.5.15) para hacer lo que hace falta hacer. Es ella la que se presenta con los planes para lo que llama «el gran negocio de esta noche» (1.5.66), ella es la que da instrucciones a su consorte sobre cómo debe comportarse, ella es la que ofrece una y otra vez de beber a los gentilhombres de la alcoba real. Macbeth sigue estando lleno de dudas y de vacilación. Al fin y al cabo, Duncan es el rey y él es su anfitrión, quien «debiera cerrar las puertas a su asesino y no tomar él mismo el puñal» (1.7.15-16).

Cuando se acerca la hora fatídica, Macbeth intenta cancelar los planes urdidos —«No debemos ir más lejos en este asunto» (1.7.31)—, y es solo la insistencia burlona de su mujer la que lo convence de que debe seguir adelante. «¿Estaba ebria, entonces, la esperanza con que os ataviabais? —le pregunta *Lady Macbeth*—. ¿Tienes miedo de ser el mismo en ánimo y en obras que en deseos?» (1.7.35-36, 39-41). Macbeth intenta refutar la imputación de debilidad que le hace su esposa: «Me atrevo a lo que se atreva un hombre» (1.7.46). Pero ella insiste en la faceta sexual: «Cuando os atrevíais a ello, entonces erais un hombre —le recuerda—. Y más que hombre seríais si a más os atrevieseis» (1.7.49-51). Provocado de esa forma, Macbeth aprovecha la ocasión asesina.

Las burlas de *Lady Macbeth* en torno a la virilidad de su esposo —su capacidad de ser el mismo a la hora de actuar que a la de desear— sacan a la superficie una implicación recurrente en la tiranía shakespeariana. El tirano, como dan a entender *Macbeth* y otras obras, es movido por una serie de inquietudes sexuales diversas: la necesidad compulsiva de demostrar su virilidad, el temor a la impotencia, la persistente ansiedad ante la posibilidad de no ser considerado suficientemente atractivo o poderoso y el miedo al fracaso. De ahí la propensión a la intimidación, a la brutal misoginia y a la violencia explosiva. De ahí también la vulnerabilidad ante

las pullas, especialmente aquellas que contienen una carga sexual explícita o latente.

Desde el momento en el que las Hermanas Fatídicas lo saludaron, Macbeth ha sido la encarnación de la ambivalencia, pero su esposa insiste despiadadamente en que se ha comprometido de forma irrevocable y ya no puede dar marcha atrás:

He dado de mamar, y sé lo grato que es amar al tierno ser que lacta. Bien, pues en el instante en que [la criatura] sonriese ante mi rostro, le hubiera arrancado el pezón de mi pecho de entre sus encías sin hueso y, estrellándole el cráneo, de haberlo jurado, como vos lo jurasteis así....

(1.7.54-59)

Empujado en contra de los dictados del sentido común hacia un acto de traición, Macbeth expresa una última reserva desesperada: «¿Y si fracasáramos...?». Pero su esposa da la vuelta a su réplica con otra puya:

¡Nosotros fracasar!... Apretad solamente los tornillos de vuestro valor hasta su punto firme y no fracasaremos.

(1.7.59-61)

La respuesta de Macbeth resulta sorprendente: «¡No des al mundo más que hijos varones —le dice—, pues de tu temple indomable no pueden salir más que machos!» (1.7.72-74). A partir de este momento, tras aceptar de hecho el papel que le ha asignado su esposa, su destino está marcado: «Estoy resuelto» (1.7.79), afirma. Hemos asistido al nacimiento de un tirano.

Una vez hecho lo que tenía que hacer, una vez que Macbeth consigue la «pujanza y dominación soberanas» (1.5.68) que su esposa lo ha alentado a buscar por todos los medios, el abismo psicológico y moral que lo separaba de Ricardo empieza a cerrarse rápidamente. Él, que había sentido espanto ante la idea misma de traición, contrata ahora a unos sicarios para que acaben con su amigo más íntimo. Él, que otrora había sido el «predilecto

del valor» (1.2.19), un hombre absolutamente impávido, de repente tiene miedo de todo: «¿Dónde llaman? ¿Qué me pasa, que el ruido más leve me hiela de espanto?» (2.2.60-61). Él, al que siempre había resultado difícil disimular lo que pensaba —«Vuestro rostro —había dicho lamentándose *Lady Macbeth*—, es un libro donde los hombres pueden leer extrañas cosas» (1.5.60-61)—, se halla ahora envuelto en el velo del engaño y las mentiras.

Como sucedía con las mentiras de Ricardo, nadie se las cree en realidad. «Mostrar la pena no sentida —dice en voz baja Malcolm, el primogénito de Duncan, a su hermano— es un oficio que el hombre falso cumple bien» (2.3.133-134). «En donde estamos, dagas en las sonrisas hay» (2.3.136-137), afirma Donalbain, el menor de los dos. Como los individuos más prudentes del reino de Ricardo que logran sobrevivir, los dos hermanos tienen que huir para salvar su vida.

Los que se quedan en Escocia repiten la historia oficial que ha contado Macbeth: que Duncan ha sido asesinado por sus camareros, inducidos a cometer el crimen por los dos hijos del rey que luego han huido. Los camareros no pueden ser interrogados, porque Macbeth —obnubilado por el ímpetu de su «amor violento» por el rey cruelmente asesinado— les ha dado muerte. Se trata de una ficción muy conveniente para el nuevo régimen, que le permite, de hecho, llevar a cabo las ceremonias oficiales que dan un barniz de legitimidad a su gobierno. El poder tiránico es ejercido con más facilidad cuando da la impresión de que el viejo ordenamiento sigue existiendo. Puede que las estructuras consensuales que tranquilizan a la población estén huecas y sean meramente decorativas, pero continúan estando en su sitio, de modo que el público, que ansía que le den seguridad psicológica y cierto sentido de bienestar, puede convencerse de que el imperio de la ley sigue en pie.

En cualquier caso, Banquo, el amigo de Macbeth, comprende lo que está sucediendo. Estuvo presente cuando se pronunciaron las mágicas profecías en el brezal y ha estado observando cómo todo se desmoronaba. «Ya lo eres todo —medita pensando en su amigo—. Rey, Cawdor, Glamis, como te prometieron las mujeres fatídicas, pero sospecho que jugaste muy villanamente» (3.1.1-3). No obstante, aunque es un hombre de principios, Banquo no dice en voz alta lo que piensa ni tampoco huye. No es un cómplice, como Buckingham, pero es aliado de Macbeth y no tiene pruebas de que lo que para él solo son sospechas sea verdad. Además, las profecías de las Brujas lo afectaban también a él: «Serás tronco de reyes, pero no serás rey» (1.3.68). Si todo lo que pronosticaron las Hermanas Fatídicas a Macbeth ha resultado cierto, ¿por qué, se pregunta, «no podrían ser igualmente oráculos para conmigo y autorizar mis esperanzas?» (3.1.9-10).

La relación entre los dos amigos ha cambiado. Macbeth sigue hablándole con cariño, como si su vieja intimidad siguiera intacta, pero Banquo le contesta con una formalidad que revela la diferencia que supone la corona:

¡Ordene vuestra alteza! Mi obediencia está unida para siempre con vos por un lazo indisoluble.

(3.1.15-18)

En cuanto a Macbeth, ya ha aprendido la principal lección del tirano: no puede tener amigos de verdad. La pregunta aparentemente informal que dirige a Banquo —«¿Montáis a caballo esta tarde?» (3.1.18)— es el preludio de una trama para llevar a cabo el asesinato de su amigo. «Nuestros temores sobre Banquo son profundos», musita Macbeth antes de dar la orden a los asesinos y de pedirles que se aseguren de matar también a Fleance, el hijo de Banquo. Pero sabe que, si Fleance sobrevive, es posible que la profecía —la que aseguraba que Banquo sería el tronco de un linaje real— quizá se haga realidad. Y, si es así, piensa Macbeth con tristeza,

habrá mancillado su mente y su alma solo para «¡hacer reyes a los hijos de Banquo!» (3.1.70).

La idea de la infamia personal del tirano es algo que Shakespeare insinuaba solo al final de *Ricardo III* —«Más bien debía odiarme por las infames acciones que he cometido» (5.3.188-189)—, pero a Macbeth lo asalta desde el primer momento. Sin embargo, junto con esa idea de que ha ensuciado su propio nido, hay algo que él llama «angustia sin tregua» (3.2.22), esto es, una ansiedad constante, devoradora. Fija esa ansiedad en Banquo, como si este fuera el único que se interpusiera entre la felicidad y él: «No existe nadie a quien yo tema excepto él» (3.1.54-55). Pero la tortura interior que Macbeth revela a su esposa no será curada por los sicarios a los que ha contratado para asesinar a su amigo.

Lady Macbeth sabe que el estado psíquico en el que se halla su marido constituye una amenaza para ambos. Y dice para sí misma:

Nada se gana; al contrario, todo se pierde cuando nuestro deseo se realiza sin satisfacernos. ¡Vale más ser la víctima que vivir con el crimen en una alegría preñada de inquietudes!

(3.2.4-7)

Pero ¿qué esperaba en realidad? La tiranía llega, como sus propias palabras reconocen, por medio de la destrucción, la destrucción de las personas y de todo un país. El hecho de que pensara que su satisfacción personal, su seguridad y su alegría pudieran alcanzarse por esos medios está en consonancia con la fatal superficialidad de sus palabras al limpiarse las manos de la sangre del rey asesinado: «¡Un poco de agua nos lavará de esta acción!» (2.2.70).

El vínculo íntimo existente entre marido y mujer fue fundamental para que tomaran la decisión fatal de quitar la vida a Duncan, y en las demoledoras consecuencias de su acción, que llevaron a cabo juntos, está el único vínculo humano que sigue habiendo para cualquiera de los dos. Pero

nada de lo que pueda decir ya *Lady Macbeth* a su esposo —«¿Por qué siempre solo?», «Lo hecho hecho está», «Apareced brillante y jovial»— aplaca la tormenta que arrecia dentro de él. Los intentos de la mujer de mostrar una alegría forzada y una naturalidad tranquilizadora suenan a hueco ante la angustia de Macbeth: «¡Oh, mi alma está llena de escorpiones, esposa querida!» (3.2.35). Por su parte, aunque él sigue utilizando expresiones cariñosas, completamente insólitas entre las parejas de esposos de Shakespeare, Macbeth ya no comparte sus oscuras intenciones con su esposa: «¿De qué se trata?», pregunta ella a propósito de lo que va a hacerle a Banquo. Y Macbeth responde: «Que tu inocencia lo ignore, queridísima paloma, hasta que puedas aplaudir el hecho» (3.2.44-45).

La oportunidad de aplaudir le llega a *Lady Macbeth* esa misma noche, pero todo sale espantosamente mal. Los sicarios vuelven para decir a Macbeth que han matado a Banquo —está «seguro en el fondo de una zanja, con veinte cortes en la cabeza» (3.4.27-28)—, pero que no han logrado dejar igualmente «seguro» a su hijo. La respuesta de Macbeth dice mucho sobre cuál es su verdadero estado psicológico y, de manera más general, sobre las fantasías y las cargas que conlleva la tiranía: «¡He aquí mis fiebres que vuelven!», exclama cuando se entera de que Fleance ha logrado escapar:

... de lo contrario, hubiera quedado tranquilo, compacto como el mármol, firme como la roca, sin trabas, tan libre y amplio como el aire que envuelve al mundo. Pero así me veo oprimido, encadenado y agarrotado a mis miedos y dudas insolentes...

(3.4.22-26)

«De lo contrario, hubiera quedado tranquilo»: Macbeth ansía alcanzar una especie de serenidad, de perfección, la dureza, la solidez y la invulnerabilidad de la piedra o, si no, la inmaterialidad, la invisibilidad y la

amplitud ilimitada del aire. En cualquier caso, el sueño es escapar de la condición humana, que lo hace sentir una claustrofobia insoportable. Ese deseo es casi lastimoso; parece incluso poseer una dimensión espiritual irrealizable, hasta que nos damos cuenta de que la forma por medio de la cual Macbeth espera quedar «tranquilo», alcanzar la perfección, es el doble asesinato de su amigo y del hijo de este.

Aquí, como sucede siempre en Shakespeare, la conducta del tirano se ve alimentada por un narcisismo patológico. Las vidas de los demás no importan; lo que importa es solo que él llegue a sentirse «compacto» y «firme». Que se hunda el mundo, ha dicho a su esposa, que el cielo y la tierra se desquicien,

... antes de seguir comiendo con temor y de dormir en la aflicción de esos terribles sueños que nos agitan de noche.

(3.2.17-19)

No cabe duda de que esos sueños son verdaderamente horribles y, aunque es él mismo el que los ha provocado, quizá lleguemos incluso a sentir una punzada de compasión por las pesadillas que sin duda tiene que soportar. Pero cualquier compasión que podamos sentir por el tirano se ve frenada por la cruel indiferencia que él muestra ante todos y ante todo, incluido el propio planeta: «¡Desbarátese la máquina del universo!» (3.2.16).

Al tirano no le basta con destruir a un hombre que representa una alternativa moral al camino de corrupción que él ha tomado. Dice de Banquo:

Su audacia no reconoce límites, y al temple indomable de su alma aúna la prudencia, que guía a su valor para obrar con éxito.

(3.1.53-54)

Debe además destruir, si puede, al hijo de ese hombre. La tiranía intenta envenenar no solo la generación actual, sino también las generaciones por venir, con el fin de perpetuarse para siempre. No son solo las exigencias de la trama las que hacen que Macbeth, como Ricardo III, sea un asesino de niños. Los tiranos son enemigos del futuro.

Pero erradicar el futuro y el pasado resulta más difícil de lo que el tirano se imagina. Fleance logra huir. Y, del mismo modo que Ricardo era atormentado en sus sueños por los fantasmas de aquellos a los que había asesinado, también Macbeth, en el banquete real que ofrecen su esposa y él a la corte, es atormentado por el fantasma manchado de sangre de Banquo. La aparición constituye un emblema no solo de la conciencia reprimida del tirano, sino más bien de su deterioro psicológico. *Lady Macbeth* intenta apuntalar la determinación de su esposo, como ya había hecho antes: «¿Y sois hombre?», le pregunta para echarle en cara su debilidad:

¡Oh, esos sobresaltos y estremecimientos, parodia de un terror de verdad, cuadrarían muy bien en un cuento de comadres, recitado junto al hogar, en invierno, con la aprobación de la abuela!... ¡La vergüenza misma!

(3.4.64-67)

Pero la intimidad que antes hacía que sus burlas sexuales resultaran tan poderosas se ha erosionado y el terror de Macbeth no hace más que intensificarse. Los que son testigos de su comportamiento enloquecido y escuchan las brutales palabras que pronuncia se dan cuenta de que hay algo en él que está gravemente dañado.

Los invitados a la cena se enfrentan a un problema que Shakespeare describe como un elemento recurrente y casi inevitable de las tiranías: los testigos, especialmente los que gozan de un punto de observación privilegiado, ven con claridad que el líder adolece de una grave inestabilidad mental. «Su alteza está indispuerto» (3.4.53), se atreve a decir

Ross cuando Macbeth prácticamente se sube por las paredes. Pero ¿qué se supone que deberían hacer? Paradójicamente, *Lady Macbeth* intenta disimular el problema dando a entender que su esposo ha estado aquejado siempre de ataques de ese estilo: «Mi señor padece eso a menudo desde la juventud» (3.4.54-55). Por inquietante que sea semejante revelación, no lo es tanto como lo sería la aparición de una enfermedad mental, pues, al menos, implica que la competencia y la estabilidad de Macbeth, suficientemente probadas ya, han venido coexistiendo durante largo tiempo con esos arrebatos ocasionales. Solo cuando tales arrebatos amenazan con revelar la culpabilidad criminal del tirano es cuando *Lady Macbeth* despidе de inmediato a la concurrencia allí reunida: «Toda pregunta lo exaspera. Por consiguiente, ¡buenas noches! —les dice—. ¡No os preocupéis de vuestros títulos, sino salid enseguida!» (3.4.120-122). No quiere que los invitados oigan a su esposo pronunciar ni una sola palabra más que pueda sonar incriminatoria.

Cuando al fin se quedan solos, *Lady Macbeth* escucha en silencio los continuos disparates de su marido —«¡Eso reclama sangre! Dicen que la sangre llama a la sangre» (3.4.124)— y deja de hacerle reproches y de intentar tranquilizarlo. Es como si algo entre ellos hubiera muerto. El tirano le revela que hay un nuevo personaje del que sospecha, Macduff, que ha rechazado la invitación al banquete, y *Lady Macbeth* le pregunta en un tono extrañamente impersonal: «¿Lo mandasteis llamar, señor?». Él contesta que ha puesto espías en todas partes y que tiene la intención de visitar a las Hermanas Fatídicas para ver si pueden darle más detalles. Su esposa no dice nada sobre esos planes, y él pone de manifiesto una vez más el espantoso narcisismo del tirano, ante el que todo debe quitarse de en medio: «¡Es preciso que todo ceda ante mí!» (3.4.137-138), declara rotundamente. *Lady Macbeth* continúa guardando silencio y, como si simplemente pronunciara

en voz alta un monólogo interior, el tirano repite su siniestra convicción de que no hay posibilidad de dar marcha atrás: «He ido tan lejos en el lago de la sangre que, si yo avanzara más, el retroceder resultaría tan tedioso como el ganar la otra orilla» (3.4.138-140).

«Tedioso» es un adjetivo muy elocuente para la pesadilla en la que se halla inmerso Macbeth. Las consideraciones de moralidad, la táctica política o la inteligencia más elemental han desaparecido y, en su lugar, no hay más que el mero cálculo del esfuerzo que todo eso comporta. Mejor no detenerse y dejar de pensar, y actuar sencillamente al dictado de los impulsos: «Siento en la cabeza extrañas cosas que quieren pasar a mi mano y que hay que cumplir antes de que puedan meditar» (3.4.141-142). Solo en ese momento se atreve *Lady Macbeth* a recordar su antigua intimidad conyugal: «Tenéis necesidad de lo que condimenta toda naturaleza humana: el sueño» (3.4.143). Y su marido asiente: «¡Ven, vámonos a dormir!». Serán las últimas palabras que intercambien en toda la obra.

Lo que viene a continuación es el resultado de la desesperada búsqueda de consuelo y seguridad que emprende Macbeth: su ingenuo deseo de creerse las predicciones ambiguas y engañosas de las Hermanas Fatídicas y su decisión, tan atroz como incalificable, de ordenar el asesinato de la esposa y los hijos del *thane* Macduff a raíz de la huida de este a Inglaterra. Aunque la intranquilidad, el exceso de confianza y la cólera asesina son extraños compañeros de lecho, todos ellos coexisten en el alma del tirano. Macbeth tiene servidores y socios, pero en realidad está solo. Todas las limitaciones institucionales han fracasado. Los censores internos y externos que impiden a la mayoría de los comunes mortales, y no digamos a los gobernantes de cualquier país, enviar mensajes irracionales en plena noche o actuar al dictado de cualquier impulso enloquecido han desaparecido.

«Desde este momento —proclama Macbeth—, las primicias de mi corazón serán las primicias de mi mano» (4.1.145-146).

La persona con la que ha compartido su vida ya no forma parte de ella. En una famosa escena de sonambulismo, vemos a *Lady Macbeth* luchando con sus propios demonios, y resulta muy revelador que no sea su marido el que observa sus desesperados intentos por limpiarse las manos —«¡Fuera, mancha maldita!» (5.1.31)—, sino un médico y una dama de compañía. Cuando le llevan la noticia de que su esposa ha muerto, Macbeth, dispuesto para la batalla, no reacciona apenas: «¡Debiera haber muerto un poco después! ¡Tiempo vendrá en que pueda yo oír palabras semejantes!» (5.5.17-18).

Lo que viene a continuación es el intento más maduro y meditado que lleva a cabo Shakespeare de comprender cómo es ser un tirano. Macbeth es consciente de que es odiado por su pueblo y de que su propio nombre, como dice Malcolm, «cubre de ampollas nuestra lengua» (4.3.12). Ha sabido prácticamente desde el primer momento —desde antes de asesinar a traición a Duncan— que no está capacitado para ser rey. Luce todos los arreos de su elevado rango, pero eso no hace más que aumentar la impresión de que no es digno del cargo. Ahora «ve, en fin, que su dignidad real —comenta uno de sus súbditos— flota alrededor de él como el manto de un gigante que hubiera robado un enano» (5.2.20-22). «¡No des al mundo más que hijos varones!», decía antes a su esposa, pero ya no. Y la vida que lo espera, aunque lograra derrotar a sus enemigos unidos, es sumamente lúgubre:

El camino de mi vida declina hacia el otoño de amarillentas hojas; y cuanto sirve de escolta a la vejez —el respeto, el amor, la obediencia, el aprecio de los amigos— no debo pretenderlo. En cambio, vendrán maldiciones, ahogadas, pero profundas, homenajes de adulación, murmullos que el pobre corazón quisiera reprimir y no se atreve a rehusar.

(5.3.24-28)

«Homenajes de adulación», el elogio vacío de aquellos que cobran por alabarlo o que se ven obligados a hacerlo, es la recompensa que puede esperar obtener por el tiempo que ha ocupado el trono.

En *Ricardo III*, Shakespeare se imaginaba cómo el tirano acorralado se debatía entre el amor y el odio que sentía por sí mismo. En *Macbeth*, el dramaturgo sondea unos sentimientos mucho más hondos. ¿Para qué ha sido todo, para qué todas esas traiciones, las palabras vacías, el derramamiento de tanta sangre inocente? Cuesta trabajo imaginar a los tiranos de nuestra propia época ajustando cuentas sinceramente consigo mismos como vemos en la obra de Shakespeare. Pero Macbeth describe con absoluta valentía las consecuencias que él mismo se ha acarreado:

El mañana y el mañana y el mañana avanzan en pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte... ¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!... La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y se agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa!...

(5.5.19-28)

Conviene tener en cuenta que esta desoladora experiencia de total carencia de sentido no es, como algún drama contemporáneo del teatro del absurdo, la condición existencial de los seres humanos. La obra insiste en que justamente ese es solo el destino del tirano, y esa palabra —«tirano»— resuena una y otra vez al final de la obra.

Cuando se comprueba que las palabras tranquilizadoras de las Hermanas Fatídicas, que aseguraban que Macbeth no sería derrotado hasta que el bosque de Birnam llegara a Dunsinane, no eran más que un truco, el tirano, desesperado, se ve obligado al fin a enfrentarse a Macduff, el hombre a cuya esposa y a cuyos hijos ha asesinado. Cuando Macbeth se niega en un primer momento a combatir, su enemigo le dice: «Vive para ser el ludibrio

y espectáculo del universo» (5.7.54). Efectivamente, la humillación más miserable que puede imaginar Macduff para Macbeth es ser mostrado en público con un cartel que anuncie el espectáculo:

Te colocaremos, como a los monstruos raros, ante una barraca, y debajo escribiremos: «¡Aquí puede verse al tirano!».

(5.7.55-57)

Aunque se ha «saciado de horrores» y ha llegado a sumirse en las profundidades de la desesperación, Macbeth considera ese final carnavalesco insoportablemente degradante. Sin amigos, sin hijos, completamente solo, no tiene a nada a lo que aferrarse salvo a la vida, y esa vida, como se dice descarnadamente a sí mismo, se encamina al otoño de amarillentas hojas. Pelea y muere. Macduff levanta la «cabeza maldita» del usurpador que él mismo ha cortado y proclama que la tiranía ha llegado a su fin. «El mundo es libre» (5.7.85).

OCHO

LA LOCURA DE LOS GRANDES

Ricardo III y Macbeth son criminales que llegan al poder tras asesinar a los legítimos gobernantes que se interponen en su camino. Pero a Shakespeare le interesaba también un problema más insidioso, el que plantean los que empiezan siendo los gobernantes legítimos y se ven luego arrastrados hacia un comportamiento tiránico por su inestabilidad mental y emocional. Los horrores que infligen a sus súbditos y, en último término, a sí mismos son consecuencia de su degeneración psicológica. Puede que tengan consejeros y amigos sensatos, personas dotadas de un sano instinto de conservación y con un fuerte interés por su nación, pero es extremadamente difícil que esos individuos puedan contrarrestar la tiranía inducida por la locura, porque es imprevisible y porque su lealtad y fidelidad inveteradas han inculcado en ellos los hábitos de la obediencia.

En la Britania de *El rey Lear*, aunque el anciano rey empieza actuando con la caprichosa terquedad de un niño tiránico, al principio nadie se atreve a rechistar. Tras decidir retirarse —«es nuestra firme resolución desembarazar a nuestra vejez de todos los cuidados y negocios, confiándolos a fuerzas más jóvenes» (*El rey Lear* 1.1.36-38)—, reúne a su corte y le comunica su «firme resolución», esto es, la decisión que ya ha tomado. Anuncia que dividirá su reino en tres partes y que entregará cada una de ellas a sus hijas en la proporción que merezca su capacidad de adularlo:

Decidme, hijas mías, ya que es ahora nuestra voluntad despojarnos de todo, autoridad, intereses del territorio, cuidados del gobierno: ¿cuál de vosotras, decidnos, nos ama más? Que nuestra mayor largueza se extienda a aquella cuyos sentimientos naturales merezcan mayor galardón.

(1.1.46-51)

La idea es disparatada, pero a nadie se le ocurre contradecirlo.

Es posible que los espectadores de este certamen grotesco no digan nada porque creen que se trata de un ritual meramente formal, concebido para gratificar la vanidad del autócrata en el momento de su retiro. Al fin y al cabo, uno de los nobles de mayor rango, el conde de Gloucester, comenta en los primeros momentos de la obra que ya ha visto un mapa con la división del reino escrupulosamente marcada en él. Y, llegados a este punto del dilatado reinado de Lear, quizá todos estén acostumbrados al deseo ilimitado del gran caudillo de oír cómo cantan sus alabanzas. Aunque interiormente todos ponen los ojos en blanco, permanecen sentados alrededor de la mesa y le rinden los «homenajes de adulación» que pretende, y le dicen lo dichosos que se sienten de vivir a su sombra, lo maravillados que están por sus hazañas, y que lo aprecian más «a la luz de los ojos, que al espacio y que a la libertad» (1.1.54).

Pero, cuando la menor de las hijas del rey, Cordelia, su favorita, se niega a participar en ese juego nauseabundo, la cosa se vuelve repentinamente seria. Furioso ante la contumacia de Cordelia, que se obstina en aferrarse a sus principios —«amo a vuestra majestad conforme a mi deber —dice—; ni más ni menos» (1.1.90-91)—, el soberano la deshereda y la maldice. Entonces por fin es expresada abiertamente la oposición al comportamiento de Lear, pero solo por un único personaje, el conde de Kent. El leal Kent empieza a hablar con la cortesía ceremonial de rigor, pero Lear lo interrumpe bruscamente. Abandonando por completo los modales cortesanos, el conde expresa entonces sus objeciones sin ambages:

¿Qué intentas, anciano? ¿Piensas que el deber tendrá miedo de hablar, cuando el poder se doblega a la adulación? El honor debe rendirse a la sinceridad cuando la majestad se humilla a la locura. Revoca tu sentencia y, tras mejores consideraciones, haz que desande lo andado tan horrible precipitación.

(1.2.143-149)

Hay otros adultos responsables en la corte. Observando cómo se desarrolla la escena están las hijas mayores del rey, Goneril y Regan, y sus maridos, el duque de Albany y el duque de Cornualles. Pero ninguno de ellos, ni tampoco ninguno de los presentes, apoya las objeciones de Kent ni expresa la más mínima protesta. Solo el conde se atreve a decir francamente lo que todos ven con claridad meridiana: «Lear está loco» (1.1.143). Por su sinceridad, el hombre que ha osado decir la verdad es desterrado para siempre del reino, so pena de muerte. Y, aun así, nadie más se atreve a hablar.

La corte de Lear se enfrenta a un problema grave, probablemente insuperable. En la remota época en la que se sitúa la acción, más o menos el siglo VIII a. e. v., parece que Britania no poseía instituciones ni magistraturas de ningún tipo —Parlamento, Consejo Privado, comisionados, sumos sacerdotes— capaces de moderar o reducir el poder real. Aunque puede que el rey, rodeado de su familia, de sus *thanes* leales y de sus servidores, solicite y reciba consejo, el poder decisorio fundamental es suyo y solo suyo. Cuando expresa sus deseos, espera que lo obedezcan. Pero todo el sistema se basa en el supuesto de que está en su sano juicio.

Incluso en sistemas que cuentan con múltiples instituciones moderadoras, el máximo responsable del ejecutivo tiene casi siempre un poder considerable. Pero ¿qué sucede cuando ese máximo responsable ejecutivo no está mentalmente capacitado para desempeñar su cargo? ¿Qué pasa si empieza a tomar decisiones que amenazan el bienestar y la seguridad del reino? En el caso de Lear, el soberano probablemente no haya sido nunca

un modelo de estabilidad o de madurez emocional. Hablando acerca de la forma impulsiva que ha tenido su padre de maldecir a su hermana menor, las dos cínicas hijas mayores del monarca, Goneril y Regan, comentan que el paso de los años no ha hecho más que intensificar unos rasgos que ya venían observando en él desde hacía tiempo. «Chocheces de viejo —señala una de ellas—, bien que nunca tuvo gran dominio sobre sí», «En lo mejor y más fuerte de su vida —confirma la otra—, no fue sino un temerario» (1.1.289-292).

El hecho de que su hermana Cordelia haya sido desheredada no supone ninguna amenaza para Goneril ni para Regan. Por el contrario, como logran quedarse con la parte del reino que correspondía a su hermana menor, resulta sumamente conveniente para ellas. Por consiguiente, no hacen el menor intento de mitigar la furia tiránica de su padre. Pero saben que en cualquier momento este también puede volverse contra ellas. Tienen que enfrentarse a los inveterados hábitos mentales de su progenitor —lo que ellas llaman sus «imperfecciones de antiguo inherentes a su condición»— y también a los efectos de la vejez: «Debemos esperar de su edad no solamente las imperfecciones de antiguo inherentes a su condición, pero también la desarreglada aspereza de genio que los años de enfermedades y la irritación traen consigo» (1.1.292-295). Lo que las preocupa en particular son «las explosiones tan repentinas» (1.1.296) de su padre, esto es, los estallidos de cólera como el que acaban de contemplar cuando el monarca ha decretado el destierro de Kent. Resulta sumamente peligroso que un Estado sea regido por alguien que gobierna movido por sus impulsos.

Goneril y Regan son un par de buenas piezas, preocupadas como están únicamente por sí mismas. Pero se dan cuenta de que tienen entre manos un problema muy grave, y enseguida dan los pasos necesarios para proteger al menos sus intereses, cuando no los de todo el reino. Aunque ha decidido

entregarles la administración del Estado a ellas y a sus maridos, el viejo rey ha conservado un séquito de cien servidores armados. Las hijas toman casi de inmediato las medidas necesarias para ponerlos fuera del control de su padre, por si comete algún desmán. Primero reducen el número de sus caballeros a cincuenta, y luego a veinticinco, y después la espiral de los recortes continúa sin parar: «¿Qué necesidad tenéis de que os acompañen veinticinco, ni diez, ni cinco...?», pregunta Goneril. Y Regan añade: «¿Qué necesidad tenéis ni de uno?» (2.2.442-444). La cosa pinta fea, y más fea todavía va a ponerse. Pero el expolio de los caballeros de su séquito viene del reconocimiento de que un narcisista impulsivo, acostumbrado a dar órdenes a cuantos lo rodean, no debería ejercer el menor control ni siquiera sobre un ejército minúsculo.

Cuando el rey empezó a actuar de forma precipitada y autodestructiva, Cordelia y Kent fueron los únicos dispuestos a manifestarse abiertamente en contra de su comportamiento tiránico. Los dos lo hicieron movidos por su lealtad a la persona que más ofendida se había sentido por sus palabras, una persona a la que esperaban sinceramente proteger. Con su destierro y con la abdicación de Lear, no hay nada que impida que el país se desintegre. Esa desintegración dio comienzo como consecuencia del capricho anárquico del rey, pero no será él —despojado de su poder y víctima de la locura— el que asuma el manto de la tiranía. Antes bien, serán sus despiadadas hijas las que pondrán de manifiesto que no va a detenerlas el menor respeto al imperio de la ley y que son totalmente indiferentes a cualquier norma básica impuesta por la decencia humana.

La lealtad de Kent hacia Lear lo lleva, a riesgo de perder la vida, a regresar disfrazado con el fin de ponerse al servicio de su señor, sumido ahora en la decadencia más absoluta. Pero ya es demasiado tarde para evitar el desastre que el propio rey se ha acarreado. Kent ha sido obligado a

guardar silencio y Cordelia ha sido desterrada. La única persona que todavía puede decir abiertamente aquello de lo que el mundo se percata es el Bufón, un artista satírico —el equivalente de un cómico de programa nocturno— al que las convenciones sociales permiten expresar lo que de otro modo sería reprimido o castigado. «Yo estoy ahora mejor que tú —dice el Bufón a Lear—. Soy un loco, y tú no eres nada...» (1.4.161). Y, en el nuevo régimen encabezado por las hijas de Lear, ni siquiera esa forma limitada de libertad de palabra es permisible. Goneril hace saber claramente a su padre que no va a seguir soportando la insolencia de su «bufón, al que todo se le permite» (1.4.168), y Regan no se comporta de modo muy distinto. A mitad de la obra, tras ser expulsado en plena tormenta en compañía del rey loco, el Bufón, tiritando de frío y sumido en la más absoluta miseria, desaparece para siempre.

A diferencia de lo que sucede con Ricardo III o con Coriolano, en Lear no vemos prácticamente el menor atisbo de lo que fue su infancia, durante la cual debieron de ser echadas las semillas del desorden de la personalidad que ahora padece. Vemos tan solo a un hombre que ha estado acostumbrado demasiado tiempo a salirse con la suya en todo y que no puede soportar que lo contradigan. En medio de su locura, refugiado en un tugurio miserable en compañía de un ciego y un mendigo, el rey sigue abrigando ilusiones de grandeza: «Cuando frunzo el ceño, veo cómo tiemblan mis vasallos» (4.6.108). Pero su locura es atravesada por ráfagas deslumbrantes de una verdad ganada a duras penas. «Me hablaban como a un perro», recuerda. Ahora se da cuenta de que todos lo adulaban y alababan su sabiduría, propia de un hombre maduro, cuando en realidad todavía no era más que un joven imberbe. Eso es lo más cerca que llegamos a la raíz de su narcisismo: «¡Decir *sí* o *no* a todo cuanto les decía! *Sí* y *no*, por otro lado, no eran buena teología» (4.6.97-100).

Después de semejante crianza, nada podía preparar a Lear para entender la realidad de su familia, de su reino, ni siquiera de su propio cuerpo. Es un padre que arruina a sus hijos, es un caudillo que no sabe distinguir entre los servidores honrados y fieles y los sinvergüenzas corruptos, es un gobernante incapaz de percibir cuáles son las necesidades de su pueblo, y menos aún atenderlas. En la primera parte de la obra, cuando Lear todavía ocupa el trono, esos individuos son completamente invisibles. Es como si el rey no se hubiera tomado nunca la molestia de reparar en su existencia. Al mirarse en el espejo, siempre ha visto a alguien imponente, «en cada pulsación soy rey» (4.6.108).

De ahí la horrible sorpresa que tiene cuando, tiritando de frío y de fiebre, se da cuenta por fin de que ha estado siempre rodeado de aduladores que le han mentido en todo momento:

Cuando me empapó una vez la lluvia, y el viento me hizo tiritar, y el trueno no quiso callar cuando se lo mandaba; entonces los conocí, entonces los saqué por la pista [i. e.: como un perro de caza supe por su olor quiénes eran]. ¡Quita allá! No son hombres de palabra. Me decían que yo lo era todo. ¡Mentira! ¡No estoy a prueba de calentura intermitente!

(4.6.100-105)

«Me decían que lo era todo.» Para un individuo aquejado de un solipsismo tan extremo constituye una especie de triunfo moral darse cuenta de que, al fin y al cabo, se halla sujeto a las mismas penalidades corporales que todas las demás personas.

Pero la obra de Shakespeare se fija con seriedad en el coste trágico de esa constatación, por lo demás bastante modesta. Lear insiste en que es «un hombre contra el que pecaron más que él pecó», pero no puede ser considerado inocente del todo del hecho de que sus dos hijas mayores sean unos monstruos retorcidos que pretenden quitarle la vida. Desde luego, no es inocente del destino catastrófico de su hija menor, cuya integridad moral

él mismo ha desdeñado y cuyo amor no ha sabido comprender. Evidentemente tampoco ha sabido distinguir entre la honradez elemental de Albany, el marido de Goneril, y el sadismo del marido de Regan, Cornualles, y ha dividido su reino sin percatarse de la enorme probabilidad de que se desatara un conflicto violento entre las dos facciones que ahora lo gobiernan.

Es solo cuando el propio Lear se ve obligado a salir a la intemperie en medio de la tempestad cuando se percata de la terrible situación vivida por los que carecen de techo en el país sobre el que ha gobernado durante décadas. Mientras la lluvia lo azota, la pregunta que formula es durísima:

¡Pobres y miserables desnudos, dondequiera que os halléis, que aguantáis la descarga de esta despiadada tempestad!, ¿cómo os defenderéis de un temporal semejante, con vuestras cabezas sin abrigo, vuestros estómagos sin alimento y vuestros andrajos llenos de agujeros y aberturas?

(3.4.29-33)

Pero, aun cuando formula la pregunta, sabe muy bien que ya es demasiado tarde para él y que no es capaz de hacer nada para aliviar los sufrimientos de todos esos desgraciados. «¡Oh, cuán poco me había preocupado de ellos!» (3.4.33-34). Y lo que ahora piensa —que los ricos deberían exponerse a sentir lo mismo que sienten los miserables para que compartan con ellos parte de su riqueza superflua— difícilmente podría constituir una nueva visión económica para el país que ha gobernado hasta hace poco.

El monstruoso egocentrismo que fomentó las catastróficas decisiones tomadas por Lear no desaparece por el mero hecho de que ahora él se vea expuesto a la adversidad; sigue siendo el principio organizativo de su percepción de las cosas. Cuando se topa con un mendigo sin techo, lo único que puede imaginar es que las miserias que afligen a aquel hombre se han producido por la misma razón que las suyas: «¿Es que has dado todo cuanto tenías a tus hijas y por eso te ves así?» (3.4.47-48). Convencido de que la

respuesta solo puede ser afirmativa, Lear empieza a maldecir a las ingratas hijas del pobre miserable. Y, cuando Kent (disfrazado) corrige su error —«¡Si no tiene hijas, monseñor!»—, Lear estalla hecho una furia y exclama: «¡A muerte, traidor! Nada hubiera podido precipitar a la naturaleza a un grado tal de abyección, a no ser la ingratitud de sus hijas» (3.4.66-68). En ese momento Lear ya lo ha perdido todo, pero sigue teniendo la mentalidad del tirano que no tolera la menor discrepancia: «¡A muerte, traidor!».

Casi al final de la obra, cuando Lear ha recuperado al menos parcialmente la cordura, tras reconocer la locura de sus actos y suplicar el perdón de Cordelia (que ha regresado a Inglaterra para combatir en su defensa), sigue costándole trabajo distanciarse del egocentrismo que precipitó todo el desastre. Hecho prisionero, junto con Cordelia, por las tropas al mando del despiadado Edmundo, Lear rechaza enfáticamente la petición de su hija de que los lleven a ver a sus hermanas: «No, no, no, no» (5.3.8). ¿Por qué piensa que no deberían intentar al menos solicitar clemencia? Pues porque se halla dominado por una fantasía —patética, totalmente irreal y, a su manera, sumamente egoísta— que le hace pensar que, en su prisión, acompañado de su hija menor, al final podrá obtener lo que en un principio pretendía: «Creí poder confiar el reposo de mi vejez a sus tiernos cuidados, como se confía un niño a su nodriza» (1.1.121). «Los dos solos cantaremos como pajarillos en una jaula», dice a Cordelia.

Pasaremos el tiempo orando, cantando y refiriendo antiguas leyendas; reiremos contemplando las doradas mariposas y oiremos a los necios cómo cuentan nuevas de la Corte; y también nosotros hablaremos con ellos, sabremos quién pierde y quién gana, quién es el favorito y quiénes caen en desgracia; y tomaremos sobre nosotros el misterio de las cosas, como si fuésemos espías de los dioses.

(5.3.9-17)

Por mucho que esta fuera una fantasía que Cordelia pudiera compartir y encontrar atractiva, la joven es demasiado realista para pensar que pueda ser ni remotamente posible. Conducida a prisión y a la muerte casi segura que sabe que la acecha, la muchacha guarda un silencio tan elocuente como doloroso.

En *El cuento de invierno*, obra que escribió al final de su carrera, Shakespeare volvería a la idea de un gobernante legítimo que, víctima de la locura, empieza a comportarse como un tirano. En el caso de Leontes, rey de Sicilia, la causa que precipita el drama no es la cólera senil, más bien es un ataque repentino de paranoia; el rey está convencido de que su esposa, Hermíone, llegada ya a la última fase de su embarazo, ha mantenido una relación adúltera y de que el hijo que lleva en su seno no es de él. Las sospechas de Leontes recaen en su mejor amigo, Políxenes, rey de Bohemia, que ha estado de visita en Sicilia durante los últimos nueve meses. Al principio Leontes expone su idea a su principal consejero, Camilo, quien, horrorizado, intenta desengañar al rey de la idea fija que lo obsesiona: «Mi buen señor, curaos de esa opinión enfermiza», insiste, y hacedlo pronto, «porque es muy peligrosa» (*El cuento de invierno* 1.2.296-298). Leontes insiste una y otra vez en su delirio y afirma que su acusación es cierta y, cuando el consejero vuelve a poner reparos, explota lleno de cólera: «Sí lo es. Mentís, mentís. Digo que mientes, Camilo, y te aborrezco» (1.2.299-300). El rey celoso no presenta ninguna prueba; lo único que tiene es su enfática obsesión.

Un tirano no necesita basarse en hechos reales ni presentar pruebas. Da por supuesto que una acusación suya debe ser suficiente. Si dice que alguien lo ha traicionado, o que se ha reído de él, o que lo espía, así tiene que ser. Cualquiera que lo contradiga es un mentiroso o un idiota. Lo último

que desearía un tirano, incluso cuando parece que la solicita, es una opinión independiente. Lo que de verdad quiere es lealtad, y por lealtad entiende no ya integridad, honor o responsabilidad. Lo que entiende es confirmación inmediata y sin reservas de su propio criterio y disposición a cumplir sus órdenes sin vacilar. Cuando un gobernante autocrático, paranoico y narcisista se pone a deliberar con un servidor público y le pide lealtad, el Estado está en peligro.

De ahí que, cuando Camilo se niega a corear las sospechas lunáticas de Leontes, este lo acuse sañudamente de falta de honradez, de cobardía o de negligencia. Y, no contento con reprenderlo y decir que es «un grosero patán, un siervo estúpido o un contemporizador que trata de mantener la balanza en equilibrio» (1.2.301-302), el rey exige a su consejero que actúe y le demuestre lealtad absoluta. Hay una forma perfecta de hacerlo, a juicio de Leontes. Y de ese modo ordena a Camilo que envenene a Políxenes.

El consejero se encuentra, por consiguiente, en un gravísimo apuro, y lo sabe. Su ilustre señor no solo está loco, sino que, además, es extraordinariamente peligroso. Los sinceros intentos realizados para disuadirlo de su idea no han hecho más que intensificar la cólera real, y Camilo es consciente de que, si se niega a actuar como manda el rey, él mismo será castigado con la muerte. Considera durante un breve instante la eventualidad de cumplir la orden recibida: «A la ejecución de este acto sigue el acrecentamiento de mi fortuna», medita. Camilo es una persona honrada, no un villano oportunista; por esa razón se atreve a desafiar al rey. Al mismo tiempo, no tiene ningún interés en ser un mártir. Por consiguiente, solo le queda una alternativa: avisa a Políxenes y por la noche, en compañía de los gentilhombres que han acompañado al rey de Bohemia en su visita de Estado, los dos huyen precipitadamente de Sicilia.

La huida es una alternativa desesperada, una opción que, una vez escogida, no permite dar marcha atrás y, desde luego, no está al alcance de cualquiera. Como principal consejero del rey, Camilo tiene autoridad para ordenar que se abran las puertas de la ciudad y los barcos de Políxenes están ya aguardándolo en el puerto. Cabe suponer que Camilo ha tenido que abandonar todas sus posesiones, así como el elevado puesto de confianza que ha ocupado durante largo tiempo, pero, evidentemente, no tiene familia por la que preocuparse, y el soberano cuya vida ha salvado le brindará su protección y su apoyo. Lo importante, en esa situación de extrema gravedad, es «aprovechar estos momentos que nos urgen», como dice Camilo, y ponerse a salvo lejos del alcance del tirano.

Pero a la pobre Hermíone no le es posible hacer otro tanto; y hasta que no estalla la furia de Leontes tampoco tiene la menor idea de que su marido ha venido acumulando cada vez más sospechas y cólera contra ella. Obligada a aguardar los inminentes dolores del parto, se ha dedicado a cuidar a su joven hijo, Mamilio, a chismorrear con su amiga Paulina y a hacer de encantadora anfitriona del mejor amigo de su esposo. En realidad, ha sido Leontes el que la ha exhortado a que lo ayude a convencer a Políxenes de que prolongue su ya dilatada estancia en Sicilia. Pero todos los gestos cariñosos que ha hecho en ese sentido han sido interpretados por el paranoico Leontes como pruebas de su infidelidad. «¿Los cuchicheos no son nada?», exclama lleno de furia Leontes cuando Camilo intenta calmar sus temores.

¿Las mejillas inclinadas una contra la otra no son nada? ¿No son nada narices que se encuentran y labios que se besan por dentro? ¿Nada es interrumpir el curso de la risa con un suspiro, indicación infalible de haber sucumbido la honradez, pasearse a caballo, pie junto a pie, acurrucarse a escondidas en los rincones?

(1.2.284-289)

No importa cuánto de todo eso sea verdad; es lo que Leontes cree que ha visto, y eso ya basta en su mente calenturienta para condenar a su esposa.

La huida de Políxenes y Camilo confirma esa convicción e intensifica la idea que tiene Leontes de que lo han puesto en ridículo. Ahora le parece que está sobradamente claro que Camilo, en el que había confiado, era cómplice de la conspiración de Políxenes, era «su alcahuete». Llega a la conclusión, por tanto, de que «hay un complot contra mi vida», y decide hacerle frente ordenando la detención y el encarcelamiento de su esposa. «Es una adúltera», proclama el monarca ante la estupefacción de la corte. Al principio, los cortesanos intentan, como hiciera Camilo, poner en duda la acusación y culpar de ella a algún calumniador malvado, a «algún intrigante, que se condenará por ello» (2.1.142-143). «Suplico a vuestra alteza —dice un cortesano— que vuelva a llamar a la reina.» «Estad seguro de lo que hacéis, señor —le advierte otro—, no sea que vuestra justicia pase por violencia» (2.1.127-129).

Leontes no está dispuesto a escuchar a nadie. «Olfateáis este asunto —les replica— con un sentido tan frío como la nariz de un hombre muerto» (2.1.152-153). A él no le interesa oír lo que los otros han observado y tampoco necesita su aprobación. «¿Qué necesidad tenemos de conversar con vosotros de esto —exclama en tono despectivo—, en lugar de seguir simplemente nuestra invencible creencia?» (2.1.162-164). Seguir su creencia significa seguir los dictados de sus impulsos y nada más que los suyos:

No necesitamos más de vuestra consulta. El asunto, la pérdida, la ganancia, la manera de proceder, todo esto nos concierne exclusivamente a nos.

(2.1.169-171)

Por supuesto, desde la perspectiva de la corte, el «asunto» —la acusación de que se ha urdido un complot contra la vida del soberano, la huida del

principal consejero del rey y el encarcelamiento de la reina— no concierne ni mucho menos exclusivamente a Leontes. Pero, a la manera típica de los tiranos, el monarca ha confundido al Estado consigo mismo. La única concesión que hace —una concesión, según sus propias palabras, «a las almas de otras personas»—consiste en despachar embajadores «hacia el sagrado Delfos, al templo de Apolo», con la misión de consultar al oráculo. Los cortesanos, obligados por lo demás a guardar silencio, dan su aprobación a la iniciativa.

Del mismo modo que en *El rey Lear*, una mujer —la hija menor del autócrata— da el paso público decisivo de negarse a cumplir la exigencia inapelable de su padre, también en *El cuento de invierno* es una mujer la que con más ahínco desafía la voluntad del tirano. La principal opositora a los designios de Leontes no es la esposa agraviada, Hermíone —aunque la reina se defiende con tanta valentía como elocuencia—, sino la amiga de esta, Paulina. Ella es la que visita a la soberana en la cárcel y la que le propone, con la esperanza de devolver la cordura al rey, presentarle a la hija que su esposa acaba de dar a luz. Cuando el carcelero replica que lo que a él le preocupa, como por lo demás es perfectamente razonable, es que pueda correr peligro si permite sacar a la criatura de la prisión sin autorización, Paulina lo tranquiliza elocuentemente:

Nada tenéis que temer, señor; la niña era prisionera en el vientre de su madre, y ahora se ha liberado y manumitido por la ley y el curso de la gran naturaleza. Ni es partícipe en la cólera del rey ni responsable de la falta de la reina, si la hubiese.

(2.2.59-64)

Por un momento, tan breve como revelador, llegamos a atisbar la estructura burocrática que caracteriza a todos los regímenes y que resulta particularmente importante cuando el soberano se comporta de manera alarmante. Si se produce alguna anomalía procedimental, alguna persona de

alto rango —y Paulina, la aristocrática esposa de Antígono, el consejero del rey, es, desde luego, de muy alto rango— tiene que dar un paso adelante y asumir la responsabilidad: «No temáis nada —vuelve a decir al carcelero—. Por mi honor, me interpondré entre vos y el peligro» (2.2.66-67).

Existen buenas razones, como no tardamos en saber, para temer lo peor. El tirano no puede conciliar el sueño: «¡Ni de día ni de noche, ningún reposo!» (2.3.1). Su hijo, Mamilio, ha caído enfermo a raíz de las acusaciones presentadas contra Hermíone y, además de la preocupación por el estado del muchacho, Leontes no ha dejado de pensar en ningún momento en la manera de vengarse. Políxenes y Camilo están fuera de su alcance —«al abrigo del complot», como él dice—, pero «la adúltera» está en su poder (2.3.4-6). «Supongamos que ha desaparecido, que fue entregada a las llamas» (2.3.7-8), medita torvamente; así recobraría, al menos en parte, la posibilidad de descansar.

No es de extrañar que, cuando aparece Paulina llevando a la niña en brazos, los gentilhombres que atienden a Leontes le digan que no puede entrar en su cámara. Pero, lejos de marcharse en silencio, la noble dama apela a su bondad y les pide que la ayuden. «¿Os importa más, ¡ay!, su cólera de tirano que la vida de la reina?», les pregunta (2.3.27-28). Ellos explican que el monarca no ha sido capaz de dormir en toda la noche, pero ella contesta: «Vengo a traerle el sueño», y los culpa a ellos, de hecho, del agravamiento de su locura:

Gentes parecidas a vos, que se deslizan junto a él a manera de sombras y acompañan con suspiros sus gemidos inútiles, gentes parecidas a vos son los que mantienen la causa de sus insomnios.

(2.3.33-36)

La estrategia de Paulina es tremendamente audaz: intentar quitar al rey su locura de golpe al obligarlo a tomar en sus brazos a la niña que él cree desafortunadamente que no es suya (y se equivoca). La furia de Leontes no

hace más que intensificarse. Ordena que la «bastarda» sea arrojada al fuego y luego se vuelve contra Paulina y la amenaza con mandar que a ella también la quemen en la hoguera. «¡Poco me importa!», replica la intrépida dama, y añade a continuación algunas de las palabras de desafío más espléndidas de toda la obra de Shakespeare:

El hereje será quien encienda el fuego, y no la que se queme en él.

(2.3.114-115)

Una consecuencia de la tiranía es subvertir toda la estructura de autoridad: la legitimidad ya no reside en el corazón del Estado; por el contrario, se encuentra en las víctimas de su violencia.

Paulina ya ha hecho referencia a la «cólera de tirano» de Leontes y a él le ha dicho rotundamente a la cara: «Soy tan honrada como vos loco». Pero un signo de la gravedad de la acusación directa de tiranía es que la buena mujer se refrena un poco, pues le dice:

No os llamaré tirano, pero este modo tan cruel de tratar a la reina, sin poder producir otras acusaciones que las de vuestro capricho mal fundado, sabe un poco a tiranía...

(2.3.115-118)

Por su parte, Leontes no deja pasar por alto estas palabras y replica: «Si fuera un tirano, ¿dónde estaría ahora su vida? —dice a sus cortesanos—. No osara llamarme tirano si supiera que lo soy» (2.3.121-123). Quizá las palabras de Paulina fueran un recurso estratégico: después de la contestación que ha dado, Leontes no está ya en una posición que le permita confirmar su amenaza de mandar que la quemen en la hoguera. Simplemente ordena que la saquen de su estancia.

Paulina salva su vida, pero la locura de Leontes y sus impulsos tiránicos siguen fuera de control. Sospechando que el marido de Paulina, Antígono,

ha tenido la idea de que ella se presente ante él con la niña, el monarca acusa a su consejero de traición. Para demostrar que no es un traidor, Antígono tendrá que matar a la criatura. «¡Desembarazadme de eso!», le ordena Leontes.

Toma eso enseguida, y dentro de una hora ven a comunicarme que el acto se ha cumplido, y esto con pruebas indiscutibles, o dispongo de tu vida y de cuanto te pertenece.

(2.3.134-137)

No hay ningún proceso legal, ningún respeto a las normas de la civilización, ninguna decencia. En una sociedad en la que no cabe distinguir entre la sospecha y la certeza, la lealtad se demuestra ejecutando las órdenes criminales del tirano.

Sin embargo, sigue habiendo algo de fuerza moral en Sicilia. La tiranía de Leontes es consecuencia de una caída repentina e inexplicable en la locura; hasta hace muy poco el rey no ha sido un bruto con tintes de payaso, sino un monarca respetado y totalmente legítimo. Por eso, como Camilo y Paulina han demostrado, no se encuentra rodeado de oportunistas desvergonzados, sino de personas decentes acostumbradas a decir lo que piensan. Y, aunque sus cortesanos quedan confusos y aterrorizados —«todos sois unos embusteros» (2.3.145), les grita Leontes—, ni siquiera en ese momento permanecen callados sin rechistar. «Hemos sido siempre para vos servidores fieles y os conjuramos a que nos consideréis como tales» (2.3.147-148), dice uno de los caballeros de la corte, que se arrodilla ante él y suplica al rey que revoque la espantosa orden que ha dado de arrojar al fuego a la recién nacida. Leontes accede a regañadientes, pero solo a cambio de que Antígono se lleve a la criatura a algún lugar apartado, donde deberá abandonarla y exponerla a la inclemencia de los elementos.

En la enrevesada trama novelesca que se desarrolla a continuación, este cambio de órdenes tendrá importantes consecuencias. Da lugar a la muerte

de Antígono (mediante la elocuente acotación que dice: «Sale, perseguido por un oso» [3.3.57]) y, finalmente, al hallazgo casi milagroso, dieciséis años después, de la hija de Leontes, Perdita. Pero, en el momento en que, en respuesta a la petición de sus cortesanos, Leontes modifica ligeramente su orden de matar a la niña, es muy poco lo que ha cambiado en la conducta o la intención del monarca. Y ese cambio tiene mucho que ver con el sentido de todo el argumento: una vez que el Estado se encuentra en manos de un tirano inestable, impulsivo y vengativo, no hay casi nada que puedan hacer los mecanismos ordinarios de moderación. Los consejos sensatos caen en oídos sordos, las objeciones decorosas son borradas de un plumazo, las protestas pronunciadas en voz alta no parecen sino empeorar las cosas.

Decidido a vengarse de la esposa que cree que lo ha traicionado, Leontes somete a Hermíone a un juicio en el que la acusa de alta traición. «Que se nos absuelva del reproche de tiranía —afirma cuando llama a la prisionera a comparecer—, ya que procedemos en justicia tan abiertamente» (3.2.4-6). El procedimiento abierto tal vez parezca preferible, desde el punto de vista de las relaciones públicas, al veneno mediante el cual tenía pensado deshacerse de su mejor amigo, pero en el mundo de Shakespeare todo el mundo sabía perfectamente que no podía haber más que un resultado. El gobernante controlaba las instituciones que conferían el sello de realidad a sus afirmaciones más desaforadas. Se trata de una farsa judicial, a la manera de las de Enrique VIII o, en nuestro tiempo, las de Stalin.

Hay, sin embargo, una pequeña diferencia, aunque muy significativa: en *El cuento de invierno*, la persona acusada de traición no está tan mentalmente destrozada como para confesar el crimen imaginario que se le atribuye. Por el contrario, con dignidad y con una gracia inquebrantable, Hermíone pone en evidencia la «justicia» del tirano para que se vea lo que verdaderamente es:

Puesto que todo lo que tengo que decir radica simplemente en contradecir mi acusación, y los testimonios que puedo exhibir consisten en los que extraiga de mí misma, no me servirá de gran cosa decir: «No soy culpable».

(3.2.20-24)

Al mismo tiempo, proclama su fe en que, «si las potencias divinas contemplan nuestras acciones humanas, como las contemplan, no dudo entonces que la inocencia cubra de oprobio las acusaciones falsas y haga temblar la tiranía ante la resignación» (3.2.26-30).

¿Qué querría decir lo de que la tiranía temblaría ante la resignación? Existen formas de resistencia cuyo poder reside no en devolver los golpes injustos —algo que Hermíone, en cualquier caso, no está en condiciones de hacer—, sino en aguantar y esperar, esperar la reivindicación personal y el posible despertar moral del opresor. Presa de su ilusión y de su indignación farisaica, Leontes no puede percibir ese poder, y menos aún temblar ante él. Mientras él continúa presentando cargos contra su esposa, a cuál más fantástico, Hermíone deja incluso de intentar darles sentido. «Señor, habláis un lenguaje que no entiendo» (3.2.78), afirma la acusada. «Mi vida está al alcance de vuestras visiones —es decir, es el blanco que persiguen vuestras fantasías—, y a ellas os la abandono» (3.2.79). Sin que Leontes se dé cuenta, su respuesta da en el meollo de la cuestión: «¡Vuestros actos son mis visiones!» (3.2.80). Si el tirano tiene la fantasía de que hay fraude, o engaño, o traición, entonces es que hay fraude, engaño o traición.

En consecuencia, es casi imposible ir más allá de esas visiones egocéntricas, sin justificación objetiva. Los embajadores regresan del templo de Apolo y traen el oráculo en un documento sellado, que, una vez abierto y leído en voz alta ante toda la corte, no tiene ninguna de las ambigüedades habituales en ese tipo de mensajes:

«Hermíone es casta; Políxenes, intachable; Camilo, un súbdito leal; Leontes, un tirano celoso; su inocente criatura, legítimamente engendrada, y el rey morirá sin heredero, si lo que se ha perdido no es hallado».

(3.2.130-133)

Pero ni siquiera entonces puede librarse nadie de las ideas fijas del tirano. «No hay una palabra de verdad en todo ese oráculo», afirma Leontes obstinadamente, y ordena que el juicio siga su curso.

Solo cuando se hace saber que su hijo, Mamilio, ha muerto de angustia y de temor por la suerte que pueda correr su madre, Leontes recibe por fin un golpe lo bastante severo para sacudirse de encima su locura. Interpretando la muerte de su hijo como un signo terrible de la cólera de Apolo por tanta injusticia como ha cometido, decide actuar de inmediato para rectificar, en parte al menos, el daño que ha causado: «Me reconciliaré con Políxenes, ganaré de nuevo el corazón de mi reina, llamaré de nuevo al buen Camilo» (3.2.152-153). Pero no resulta todo tan fácil. Hermíone se ha desvanecido al oír la noticia de la muerte de su hijo, y en ese momento entra en escena Paulina, desesperada y dispuesta a dirigir durísimas palabras al tirano. Antes había hecho todo lo posible por contener su lengua: «No os llamaré tirano», había dicho en la escena III del acto II. Pero ahora, abandonando cualquier vestigio de contención, pregunta con amargura a Leontes: «¿Qué estudiados tormentos tienes para mí, tirano?» (3.2.172). Los antojos de su tiranía y sus celos, le dice, no solo lo han llevado a intentar corromper a Camilo para que matara Políxenes, y no solo lo han inducido a arrojar a su hija recién nacida a los cuervos, y no solo han provocado la muerte de su hijo. Ahora ha conseguido al fin su obra maestra al causar la muerte de su esposa.

La corte queda espantada ante la brutal franqueza de Paulina. Pero el trauma sufrido ha hecho de Leontes no solo un gobernante distinto, sino

también un hombre diferente. Acepta la verdad y reconoce la terrible catástrofe que ha causado. La obra no nos lo muestra destronado y vagando errante por su antiguo reino, convertido en un desgraciado sin techo que lo cobije, como Lear. Sigue siendo rey de Sicilia, pero emprende un largo ejercicio de remordimiento y compunción. Solo cuando han pasado ya dieciséis años —el Tiempo hace su aparición en escena e invita a los espectadores a pensar que acaso hayan permanecido dormidos durante todo ese largo intervalo—, se reanuda la acción.

Cuando de nuevo empieza la obra, Leontes se encuentra todavía sumido en el arrepentimiento más profundo. Sus cortesanos lo exhortan a perdonarse de una vez, a volver a casarse y a dar a su reino un heredero al trono. Pero Paulina, que, en efecto, hace para él las veces de psicoterapeuta, es implacable y lo obliga a mirar cara a cara lo que ha hecho y a no casarse de nuevo:

Ni aun cuando os desposarais, una tras otra, con todas las mujeres del mundo o tomarais de cada una lo mejor para componer una mujer perfecta, la que habéis muerto derrotaría aún toda comparación.

(5.1.13-16)

«¿Muerta? ¿Yo la maté? —replica Leontes—. Sí; yo lo hice —reconoce al fin—, pero tú me has herido cruelmente diciendo que fui yo» (5.1.16-18). Accede a no volver a contraer matrimonio nunca sin el consentimiento de Paulina.

Al final, *El cuento de invierno* logra reunir al rey con su hija perdida, y también, por medio de un espectacular golpe de escena, con la esposa a la que creía muerta. En el silencioso espacio de la galería de Paulina, Leontes se presenta a contemplar lo que le han dicho que es una magnífica estatua de Hermíone. De manera aparentemente milagrosa, la estatua cobra vida, baja de su pedestal y abraza a su marido y a su hija. Pero nada puede borrar

del todo el recuerdo de la tiranía, nada puede devolver los dieciséis años transcurridos en medio del aislamiento y la tristeza, nada puede restaurar la tierna inocencia de la amistad, la confianza y el amor. Cuando Leontes, que no puede dar crédito a sus ojos, vuelve a ver a su esposa, al principio queda sorprendido al constatar en ella los signos del envejecimiento: «Hermíone no estaba tan llena de arrugas, no era de edad tan avanzada como aquí parece» (5.3.28-29). Puede que haya una nueva vida más allá de los años perdidos por la tiranía, pero esa vida no será la misma de antes. El símbolo más conmovedor que ofrece la obra de todo lo que la tiranía hace que sea irrecuperable es el pequeño Mamilio, que murió de dolor y que no es resucitado mágicamente en la vertiginosa sucesión de felices reencuentros con la que acaba la obra.

Sin embargo, más que cualquier otro drama de Shakespeare, *El cuento de invierno* se permite soñar con una segunda oportunidad. El factor que hace posible ese resurgimiento, después de la catástrofe, es una de las fantasías más audaces e improbables del autor: el arrepentimiento total del tirano, no fingido, sino absolutamente sincero. Imaginar esa transformación interior es casi tan difícil como imaginar que una estatua cobre vida.

NUEVE

CAÍDA Y RESURGIMIENTO

El final feliz de *El cuento de invierno* va en consonancia con el género literario del relato caballeresco con su deliberada violación lúdica de las expectativas más realistas. Shakespeare y su público sabían perfectamente que en los documentos históricos rara vez figura la redención milagrosa de los gobernantes inestables y tiránicos. Escapar de ese conocimiento sombrío formaba parte del atractivo de este género, con sus disparatados giros argumentales y, al final, con toda una catarata de reencuentros maravillosos, de reconciliaciones y perdones. «Hay a estas horas en el público una explosión tal de asombro —comenta un personaje secundario al final de la obra— que los copleros no serán capaces de expresar» (*El cuento de invierno* 5.2.21-23).

Pero Shakespeare no se permitía únicamente dar soluciones fantásticas al dilema planteado por la tiranía. Antes bien, *El cuento de invierno* constituye una rara excepción al pensamiento realista que lo caracterizó durante buena parte de su carrera, un pensamiento que volvería una y otra vez a tratar las formas en las que podía ponerse fin a la pesadilla. El tirano, reflexionaba el dramaturgo, tiene siempre por fuerza enemigos poderosos. Puede que atrape y dé muerte a algunos de ellos, puede que obligue a otros a plegarse a su voluntad y a rendirle lo que Macbeth llama «homenajes de adulación». Puede incluso que cuente con espías en las casas de todos y acaso escuche en la oscuridad cualquier cosa que se murmura a su alrededor. Puede que recompense a sus secuaces, que reúna tropas y escenifique una interminable

sucesión de actos públicos para celebrar sus innumerables hazañas. Pero es muy posible que no pueda eliminar a todos los que lo odian. Porque al final casi todos lo odian.

No importa lo densa que sea la red tejida por el tirano; siempre hay alguien que logra escaparse de ella y ponerse a salvo. «No debes permanecer aquí», dice el general romano Tito Andrónico a Lucio, el único superviviente de sus veinticinco hijos varones. El tirano Saturnino acaba de asesinar a los dos únicos hermanos que le quedaban al muchacho y ha permitido la violación y la mutilación de su hermana. Lucio se refugia entre los godos, donde reúne un ejército y vuelve para matar al tirano y asumir el poder. «¡Así pueda gobernar —proclama al final de la obra—, de modo que cure las heridas de Roma y borre sus desastres!» (*Tito Andrónico* 5.3.145-146). Análogamente, en *Ricardo III* la reina Isabel exhorta a su hijo Dorset diciendo: «¡Atraviesa los mares y ve a vivir con Richmond!», en Bretaña. «¡Marcha! ¡Aléjate, aléjate de este matadero!» (*Ricardo III* 4.1.41-43). Su hermano, su tío y sus dos medio hermanos han sido asesinados por el tirano, así como otros muchos personajes, pero Dorset logra unirse a Richmond, que capitanea las tropas que derrocarán al odiado tirano. Al final de la obra, el vencedor hace una promesa similar de sanar las heridas de la nación y formula la siguiente plegaria: «Que sus herederos, ¡Dios, si esta es tu voluntad!, den a las generaciones futuras el rico presente de la paz de dulce mirada, con riente abundancia y plácidos días prósperos» (5.5.32-34).

También así en *Macbeth* los hijos del rey asesinado se percatan del peligro inminente en el que se hallan. No es el momento de expresar ceremoniosamente su agradecimiento a sus anfitriones, los Macbeth. «¿Qué podríamos hablar aquí —susurra el uno al oído del otro—, donde nuestro destino, oculto en una emboscada, puede precipitarse sobre nosotros y atraparnos?» «¡A caballo, pues! —dice el otro—. Y dejémonos de

escrúpulos por no dar el adiós, sino salvémonos» (*Macbeth* 2.3.118-119, 140-141). Los hijos de Duncan se escabullen, se ven obligados a soportar la acusación falsa de que son unos parricidas, pero sobreviven y logran derrocar al tirano. La obra, sin embargo, termina con una nota más sombría que *Tito Andrónico* o *Ricardo III*. Malcolm, que acaba de ser proclamado rey de Escocia, anuncia que tiene previsto no solo hacer volver a la patria «a nuestros amigos desterrados en el extranjero, que huyeron de los lazos de la vigilante tiranía», sino también traer a su presencia, presumiblemente para someterlos a juicio, a «los crueles ministros de ese verdugo muerto y de su infernal reina» (5.7.96-99). Habrá ajuste de cuentas.

Escabullirse, escapar fuera del alcance del tirano, cruzar la frontera, unir fuerzas con otros desterrados y regresar con una tropa invasora. Esa es la estrategia básica, y no se trata solo de una argucia literaria: sirvió para los combatientes de la resistencia en la Alemania nazi, en la Francia de Vichy, y en muchos otros lugares. Como Shakespeare bien sabía, esa estrategia no dejaba de entrañar riesgos. El plan podía fracasar, como sucede con Buckingham, y acabar con una ejecución y no con una huida. Puede que amigos y familiares sufran. El tirano puede retener a un ser querido como rehén, como cuando Ricardo III se apodera del hijo de lord Stanley con el fin de asegurarse su lealtad: «¡Mirad que me seáis fiel —dice al padre angustiado—, o, de lo contrario, la cabeza de vuestro hijo no estará segura!» (4.4.495-496). Como comprueba Macduff, el golpe puede recaer sobre los seres queridos inocentes que se quedan atrás.

El alto coste de semejante resistencia aparece representado con especial vigor en *El rey Lear*. Pese a haber sido desheredada por su padre antes de que este, movido por un furor senil, renunciara al trono, Cordelia está firmemente decidida a salvarlo de sus dos malvadas hermanas mayores, Goneril y Regan, que, junto con sus maridos, gobiernan el país y pretenden

matar al anciano. Al regresar a Britania procedente de Francia, país con cuyo rey se ha casado, y tras ponerse al frente de un ejército francés, la joven Cordelia proclama el altruismo de sus motivos: «No es la orgullosa ambición la que pone las armas en mis manos, sino el cariño, el gran cariño y el derecho de mi anciano padre» (*El rey Lear* 4.3.25-26). Sus tropas han estado secretamente en contacto con importantes figuras del reino, personajes a los que había escandalizado el cruel trato dispensado al anciano rey por Goneril y Regan y que se habían percatado de la tensión existente entre los maridos de ambas, el bienintencionado, pero débil, duque de Albany y el extraordinariamente cruel duque de Cornualles. Parece que el escenario está ya listo para que se produzca el restablecimiento de la honradez, para una victoria comparable a la de Richmond sobre Ricardo o a la de Malcolm sobre Macbeth.

Pero no es así. Por el contrario, contra todas las expectativas, las fuerzas de las hermanas malvadas son las que se alzan con el triunfo. Cordelia y su ejército sufren una derrota. Tras ser hechos prisioneros, la joven y su padre son encerrados en la cárcel y Edmundo, el general que iba al mando de las fuerzas británicas victoriosas, ordena en secreto el asesinato de Cordelia. Como Albany es completamente inútil y el marido de Regan, el duque de Cornualles, ha muerto, Edmundo se dispone a hacerse dueño del reino. Hijo bastardo del duque de Gloucester, no tiene ningún derecho legítimo al trono. Pero reúne en su persona muchos de los atributos del tirano. Es audaz, ingenioso, intrigante, hipócrita y sumamente despiadado. Ha alcanzado la posición que ocupa primero urdiendo una trama que ha dado lugar al destierro de su hermano Edgardo y luego traicionando a su propio padre. Pero las hermanas malvadas están locas por él, y el perverso Edmundo se divierte pensando a cuál de las dos escogerá: «¿Cuál de ellas tomaré? ¿Entrambas? ¿Una sola? ¿O ninguna?» (5.1.47-48).

Según todas las fuentes históricas, la virtuosa Cordelia es la que se alza con la victoria y acaba ocupando el trono, pero lo extraño es que, en la versión de Shakespeare, Cordelia es ahorcada en su celda. La joven ha sido en la obra la encarnación de todo lo que es decente y legal, la esperanza de redención de toda la crueldad y la injusticia que se han abatido sobre el reino. Su muerte deja una herida que nunca llegará a curarse del todo. Pero al final el triunfo del mal es efímero. Regan es envenenada por su hermana celosa, Goneril; Edmundo muere en el transcurso de un combate singular a manos de su hermano, Edgardo, contra el cual había urdido una páfida trama, y Goneril se suicida. Al final, ninguno de los personajes verdaderamente malos de la obra sigue vivo para gozar de los frutos de la victoria.

Aun así, sus muertes no borran la tragedia de la pérdida de Cordelia ni el dolor indecible de su padre, que muere acongojado por todos los desastres que ha causado:

¡Y mi pobre loquilla ha sido ahorcada! ¡No, no, no tiene vida! ¿Por qué un perro, un caballo, un ratón viven, y tú, en cambio, no alientas? ¡No volverás más, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!

(5.3.281-284)

Shakespeare hace hincapié aquí, con mayor patetismo e insistencia que en cualquier otro pasaje de su obra, en el carácter irreparable de las pérdidas que la tiranía deja tras de sí. No vemos nada equivalente a la orgullosa afirmación de Richmond en *Ricardo III*: «¡La jornada es nuestra! ¡El sanguinario perro ha muerto!» (*Ricardo III* 5.5.2) o a las palabras de Macduff: «¡Mira dónde traigo la cabeza maldita del usurpador! ¡El mundo es libre!» (*Macbeth* 5.7.84-85). Cuando en *El rey Lear* un mensajero anuncia: «Señor, Edmundo ha muerto», Albany responde: «Esa muerte es para nosotros una futesa» (*El rey Lear* 5.3.271).

Shakespeare no pensaba que los tiranos duraran mucho tiempo. Por astutos que fueran durante su ascensión al poder, una vez que lo detentaban se mostraban sorprendentemente incompetentes. Al no tener visión alguna de futuro para el país que regían, eran incapaces de construirse un apoyo duradero y, aunque eran crueles y violentos, nunca podían aplastar a toda la oposición. Su aislamiento, su suspicacia y su cólera, a menudo unidas a su arrogancia y a su excesiva confianza, precipitaban su caída. Las obras que tratan de la tiranía acaban irremediabilmente con gestos hacia la renovación de la comunidad y el restablecimiento del orden legítimo.

Pero en *El rey Lear* el énfasis abrumador que se pone en lo que se llama «el duelo general» y el «herido estado» hace que a Shakespeare le resulte difícil poner en escena esos gestos. El candidato más plausible para que se encargue de recoger los cascos rotos es el joven Edgardo. Los últimos versos de la obra se atribuyen a él en una versión primitiva de la tragedia; en otra, a Albany, cuyas inclinaciones son honradas, aunque se encuentra comprometido moralmente. Da la impresión de que los actores de la compañía rivalizaran entre sí por pronunciarlos o de que el propio Shakespeare no estuviera seguro de a quién asignárselos. En cualquier caso, los versos no son, como habría cabido esperar, una manifestación de liderazgo político. Son más bien expresión de las traumáticas consecuencias de la durísima prueba a la que se ha visto sometido el reino:

Preciso es que nos sometamos a la carga de estas amargas épocas; decir lo que sentimos, no lo que debiéramos decir. El anciano ha sufrido muchísimo; nosotros, que somos jóvenes, no veremos tantas cosas ni viviremos tantos años.

(5.3.299-302)

Se trata de la voz de un hombre que habla a una comunidad en estado de *shock*.

En *Ricardo III*, la principal oposición a la tiranía se forma alrededor del conde de Richmond; en *Macbeth*, en torno a Malcolm, el hijo del rey asesinado. Los dos acaban asumiendo el poder al final. No hay ningún personaje parecido en *El rey Lear*. Por el contrario —y de manera sorprendente—, donde se atisba el coraje moral es en un personaje muy secundario, situado muy por debajo del radar social de la comunidad y cuyo nombre nunca llegamos a saber. Es un criado, un individuo de los muchos que componen la servidumbre que rodea a todos los personajes que poseen riqueza y autoridad, y que no encuentra de su agrado lo que ve. Su amo, el marido de Regan, el duque de Cornualles, está llevando a cabo personalmente un interrogatorio. Tras la retirada de Lear, Cornualles es uno de los dos gobernantes efectivos del país y ha tenido noticia de la invasión de las tropas francesas capitaneadas por Cordelia con la intención de restablecer a Lear en el trono. Es imprescindible impedir que el viejo rey se reúna con el ejército de Cordelia, pero Cornualles sabe ya que el noble en cuya mansión ahora se aloja, el anciano conde de Gloucester, colabora con las tropas invasoras y ha enviado a Lear a Dover.

Cornualles ha mandado atar a Gloucester a una silla y, junto con su esposa, empieza a interrogarlo de forma brutal: «¿Por qué a Dover?... ¿Por qué a Dover? ... ¿Por qué a Dover?» (3.7.50-55). Como no puede obtener las respuestas que desea, Cornualles, cada vez más furioso, ordena a sus criados que sostengan la silla. Se inclina sobre el anciano Gloucester y le arranca un ojo. La escena es tremenda —algunos espectadores a veces llegan a desmayarse—, pero la que viene a continuación quizá pareciera más tremenda incluso al público renacentista, que sabía que los sospechosos de traición a menudo eran torturados. Cuando la perversa Regan insiste a su marido en que arranque a Gloucester el otro ojo, de repente una voz exclama: «¡Tened la mano, monseñor!» (3.7.72). Shakespeare no hace nada

para suavizar la impresión que causa esa orden inesperada. Las palabras han sido pronunciadas no ya por uno de los hijos de Gloucester, por algún noble presente en la sala, por algún caballero disfrazado o incluso por algún miembro de la servidumbre de Gloucester. El que las dice es uno de los criados del propio Cornualles, un hombre acostumbrado desde siempre a hacer sencillamente lo que su amo le manda. «Os he servido desde la infancia —afirma—, pero nunca os hice mejor servicio que ahora al rogaros que os contengáis» (3.7.73-75).

El rey Lear no aborda el tema de la tiranía de forma teórica. Pero escenifica de manera inolvidable un momento en el que un individuo al servicio del gobernante se siente obligado a interrumpir la acción de la que está siendo testigo. Regan se muestra ofendida ante semejante atrevimiento: «¡Cómo! ¿Vos, perro?» (3.7.75). Y Cornualles, que desenvaina la espada y utiliza el término empleado para designar al vasallo de un señor feudal, no lo está menos: «¡Un villano mío!» (3.7.78). A continuación, se batien los dos hombres, señor contra criado, en un combate que termina cuando Regan, asombrada ante el hecho de que un vil sirviente se atreva a hacer algo de ese estilo —«¿Un rústico encararse así?»—, lo acomete y lo mata.

La escena de la tortura continúa entonces y Cornualles saca a Gloucester el ojo que le queda. La odiosa pareja de marido y mujer echa al pobre ciego fuera de su casa mientras pronuncia una de las órdenes más crueles que encontramos en toda la obra de Shakespeare: «¡Id a arrojarlo fuera de las puertas, y que ventee su camino a Dover!» (3.7.94-95), dice Regan, mientras Cornualles se deshace del cadáver del criado que se atrevió a intentar detenerlo: «Echad a ese esclavo al muladar» (3.7.97-98). Pero resulta que la muerte del sirviente no ha sido en vano. Cornualles ha recibido una herida como consecuencia de la cual no tardará en perder la vida. Su muerte, junto con la reacción pública suscitada por la visión del

anciano ciego, debilita significativamente el bando de Goneril, Regan y Edmundo.

Shakespeare no creía que cupiera contar con la gente humilde como baluarte frente a la tiranía. A su juicio, esos individuos eran manipulados con demasiada facilidad por medio de consignas, acobardados mediante amenazas o sobornados mediante regalos banales y, por lo tanto, no podrían actuar nunca como defensores fiables de la libertad. Los tiranicidas de Shakespeare, en su mayor parte, pertenecen a la misma élite de la que salen los gobernantes injustos a los que se oponen y a los que acaban por matar. En el criado anónimo de *El Rey Lear*, sin embargo, el autor creó un personaje que constituye la esencia misma de la resistencia popular a los tiranos. Ese hombre se niega a ver, oír y callar. Su gesto le cuesta la vida, pero se levanta en defensa de la decencia humana. Aunque se trata de un personaje absolutamente menor que apenas pronuncia unos cuantos versos, es uno de los grandes héroes de Shakespeare.

La desolación reinante al final de *El rey Lear* plantea en su forma más extrema las cuestiones que se ciernen sobre todas las representaciones que hace Shakespeare de la tiranía: ¿cómo las personas atentas y valientes pueden no solo escapar de las garras del tirano para luchar contra él e intentar derrocarlo, sino también impedir por lo pronto que acceda al poder? ¿Cómo es posible evitar que se produzca esa desolación? En *Ricardo III*, la reina Margarita, enloquecida por el odio, revolotea por la corte del rey Eduardo como un oscuro espíritu de venganza e intenta avisar al duque de Buckingham, al que exime de tanto odio, de que tenga cuidado con Ricardo:

¡Desconfía de ese perro malvado! ¡Mira, cuando acaricia, es para morder! ¡Y, cuando muere, su diente venenoso emponzoña hasta matar! ¡No intimes con él! ¡Guárdate de él! ¡El pecado, la

muerte y el infierno lo han sellado con sus marcas, y todos sus ministros son sus familiares!

(*Ricardo III* 1.3.288-293)

Pero el duque no hace caso de su advertencia y actúa como uno de los principales cómplices de la ascensión al poder de Ricardo... hasta que él mismo cae bajo el hacha del verdugo del tirano.

En *El rey Lear*, el valeroso conde de Kent habla con audacia para intentar convencer al monarca al que sirve con lealtad de que no siga adelante con su locura y retire las maldiciones que ha lanzado contra la única hija que verdaderamente lo ama. Sin embargo, en vista del furor de Lear, nadie se pone del lado de Kent, que es desterrado so pena de muerte. Cuando Kent se disfraza para seguir sirviendo a su señor, es completamente incapaz de detener la catastrófica decadencia que ha dado comienzo. Si acaso, su beligerante audacia no hace sino intensificar la cólera de las dos hijas pérfidas y el reino, al igual que el anciano monarca, se precipita inexorablemente hacia la locura y el desastre.

Hay una sola obra en toda la carrera de Shakespeare que presenta un intento sistemático, basado en sólidos principios, de detener la tiranía antes de que se imponga. *Julio César* comienza con la intervención de los tribunos Marulo y Flavio intentando airadamente impedir que una turba de ciudadanos celebre el triunfo de César sobre Pompeyo. Ven con toda claridad que el entusiasmo de la chusma en torno al general tiene ramificaciones políticas peligrosas y corren a retirar los adornos que la plebe ha colgado de sus estatuas:

Estas plumas en crecimiento, arrancadas a las alas de César, mantendrán su vuelo a normal altura; quien, de otro modo, se remontaría sobre la vista de los hombres y nos sumiría a todos en un sobrecogimiento servil.

(*Julio César* 1.1.71-74)

Sus esfuerzos no están exentos de riesgo. «Marulo y Flavio —se nos hace saber— han sido reducidos al silencio por haber despojado de sus adornos las estatuas de César» (1.2.278-279).

En la segunda escena de la obra, dos personajes clave de la élite senatorial de Roma comparten la misma angustia que los domina. Mientras conversa con Casio, Bruto se sobresalta cada vez que oye el bramido de la multitud en la distancia. «¿Qué significan esas aclamaciones? —pregunta lleno de nerviosismo—. Temo que el pueblo escoja por rey a César» (1.2.79-80). Casio aprovecha la ocasión para expresar su propia cólera y su perplejidad ante la elevada posición alcanzada por César:

¡Claro, hombre! Él se pasea por el mundo, que le parece estrecho, como un coloso, y nosotros, míseros mortales, tenemos que caminar bajo sus piernas enormes y atisbar por todas partes para hallar una tumba ignominiosa.

(1.2.135-138)

Lo fundamental, insiste Casio, es comprender que lo que está sucediendo no tiene nada que ver con un destino misterioso e ineludible: «¡La culpa, querido Bruto, no es de nuestras estrellas, sino de nosotros mismos, que consentimos en ser inferiores!» (1.2.140-141). Y eso significa, en consecuencia, que es posible hacer algo ante la amenaza inminente de la tiranía.

El propio Bruto está perfectamente al tanto de esa consecuencia y ya ha meditado largamente sobre ella él solo. Promete a Casio continuar la conversación en un futuro próximo. Antes de separarse, se enteran de que los vítores de la multitud se produjeron cuando César rechazó por tres veces la corona que le ofrecía Antonio. Aquella negativa no resuelve el problema, ni mucho menos. Casca comenta cierto rumor que corre acerca de los planes que tiene el Senado para el día siguiente: proclamar rey a César, que podrá llevar la corona en todas partes salvo en Italia. Casio responde

afirmando que antes preferiría suicidarse que vivir bajo un dominio tal. La capacidad de quitarse la vida, insinúa, confiere cierto tipo de libertad: «Por eso, ¡oh, dioses!, convertís a los débiles en los más fuertes; por eso, ¡oh, dioses, sojuzgáis a los tiranos» (1.3.91-92).

Bruto, como nos enteramos al cabo de poco tiempo, también piensa en la forma de librarse de la tiranía, pero sus pensamientos no giran en torno al suicidio. «¡Tiene que ser con su muerte!» (2.1.10). Sus palabras no forman parte de ninguna conversación. Ni siquiera las oye nadie presente en el escenario: acaba de mandar salir a su criado. En su jardín, en plena noche, medita a solas. No se especifica *qué* es lo que «tiene que ser», ni *a quién* se refiere con lo de «su muerte». Nos vemos sumidos en una mente en plena efervescencia y, por consiguiente, no hay prólogo alguno:

¡Tiene que ser con su muerte! Y, por mi parte, no encuentro causa alguna personal para oponerme a él, sino el bien público. ¡Quisiera ceñirse la corona! El caso está en saber hasta qué punto pueda modificar eso la naturaleza. El claro día es el que hace salir el áspid, y esto nos advierte que caminemos con precaución. Coronarlo. De eso se trata.

(2.1.10-15)

Shakespeare nunca había escrito nada parecido. ¿Qué se supone que debemos hacer ante eso?

Bruto invoca «el bien público» —esto es, el bien común— frente a la «causa personal», pero su largo monólogo socava cualquier intento de trazar una línea divisoria clara entre los principios políticos y los individuos particulares, con sus características psicológicas, su naturaleza imprevisible y su interioridad opaca, cognoscible solo en parte. Las formas verbales «quisiera» y «pueda» titilan y bailotean de forma ambigua por los giros y los recodos de una mente obsesionada. La sonora frase «El caso está», que anticipa las famosas palabras de Hamlet: «He aquí el problema», se extiende como un miasma a lo largo de todo el proceso reflexivo de Bruto.

A los antiguos romanos les gustaba considerarse grandes hombres no solo de pensamiento, sino también de acción. Ellos se encargarían de conquistar el mundo y dejarían para los griegos las investigaciones filosóficas y la neurótica afición a mirarse el ombligo. Para Shakespeare, sin embargo, detrás de la pantalla de retórica pública de Roma había individuos vulnerables, llenos de preocupaciones y conflictos, inseguros de cuál era el rumbo correcto que debían seguir y conscientes solo a medias de lo que los impulsaba a actuar. El peligro era tanto mayor por cuanto actuaban en un escenario mundial y sus oscuras motivaciones privadas tenían unas consecuencias públicas enormes, potencialmente catastróficas.

«El caso está», dice Bruto, sin llegar a decir exactamente cuál es el caso. Enredados unos con otros, son varios los problemas que lo atormentan. ¿Hasta qué punto está en peligro la República romana, a la que amo y que estoy dispuesto a defender con mi vida? ¿Qué quiere de mí Casio? ¿Qué probabilidad hay de que César —que acaba de rechazar por tres veces la corona que le ofrecían— acabe convirtiéndose en un tirano? ¿Cuál es la mejor manera de evitar el desastre? ¿Qué factor representará mi estrecha y antigua amistad personal con César en la decisión que vaya yo a tomar, sea cual sea? ¿No sería más lógico simplemente observar los acontecimientos y esperar?

Un ejemplo de sabiduría popular proverbial —«El claro día es el que hace salir el áspid»— da paso a un aviso aleccionador: «Y esto nos advierte que caminemos con precaución». Ambas reflexiones concluyen con una exclamación incoherente, sin congruencia gramatical —«Coronarlo. De eso se trata»—, que parece la huella verbal de una fantasía que pasa de manera espontánea por la mente de Bruto. De modo que el discurso continúa, entrelazando lo natural con lo social, combinando la observación objetiva propia del testigo presencial y la fantasía personal, conduciendo de manera

incoherente, pero fatal, hacia una conjura homicida cuya justificación pública es una especie de comunicado de prensa que el asesino está ya redactando:

Y pues los motivos de queja que tenemos contra él no ofrecen color plausible, visto de quién se trata, démosle esa forma, diciendo que, si aumenta lo que es, surgirán estos y aquellos peligrosos extremos [i. e. tiranías].

(2.1.28-31)

Asistimos a la genealogía de uno de los grandes acontecimientos de la historia universal, el asesinato de Julio César, pero se nos pide que lo veamos desde fuera y desde dentro a la vez.

Los personajes de *Julio César* intentan definirse en relación con distintos principios políticos y filosóficos. Casio afirma ser un seguidor de Epicuro, lo que implica que cree que solo los seres humanos, y no los dioses ni el destino, son los responsables de su felicidad o de su desgracia. Cicerón sostiene, como hacía la escuela académica de los filósofos escépticos, que «los hombres pueden interpretar las cosas a su manera, en sentido contrario al de las cosas mismas» (1.3.34-35). Bruto es un estoico, fríamente indiferente a los portentos y los presagios. En un momento posterior de la obra, aunque ya se ha enterado de que su esposa ha muerto, finge no saber nada, para poder demostrar su total autodomínio: «¡Adiós, pues, Porcia!» (4.3.189). Pero una demostración calculada ya pone en entredicho la autenticidad del principio, y la obra socava una y otra vez todo lo que pueda parecer coherente desde el punto de vista filosófico.

Ningún personaje —no desde luego Julio César, ni Antonio, ni Casio— encarna una postura estable, y mucho menos un ideal abstracto. Bruto es el que más se acerca y, en los últimos momentos de la obra, Antonio lo alaba como «el más noble de todos los romanos» (5.5.68). Pero esas son las manifestaciones públicas de un vencedor profundamente cínico, y ya hemos

visto desde dentro cuán turbios, confusos y conflictivos son los pensamientos de Bruto. No obstante, en medio de la incertidumbre que acosa toda elección, es preciso decidir qué se va a hacer, y Bruto decide asesinar a César. Creyendo que solo un paso tan drástico como ese salvará la república, presta su inmenso prestigio al grupo de los conspiradores, cada uno de los cuales tiene sus propios motivos, todos ellos complejos, para actuar, y en el momento crucial, cuando llegan los idus de marzo, se une a los demás y clava su puñal en el cuerpo de su amigo.

Dice Bruto a sus cómplices en el asesinato, una vez perpetrado:

¡Inclinémonos, romanos, inclinémonos! y bañemos nuestras manos hasta el codo en la sangre de César, y salpiquemos con ella nuestras espadas. Salgamos después hasta la plaza pública y, blandiendo sobre nuestras cabezas las enrojecidas armas, clamemos todos: «¡Paz, independencia y libertad!».

(3.1.106-111)

Desde ese momento y durante muchas generaciones por venir, según él se imagina, serán alabados como los salvadores de Roma. Su causa es justa, y él tiene la seguridad de que será reconocida como tal precisamente porque los conjurados no son un puñado de políticos cínicos, sino hombres movidos por ideales nobles.

Salvo que la cosa no funciona de esa manera. El problema no solo es que los motivos de todos ellos son más heterogéneos, como no podía ser de otro modo, lo que da a entender las consignas proclamadas a voz en grito, sino también que las acciones llevadas a cabo en el mundo real basadas en ideales nobles pueden tener consecuencias imprevistas e irónicas. Bruto sueña que ideales tales como el honor, la justicia y la libertad pueden existir, no se sabe cómo, en una forma pura, a la que no afectan cálculos viles ni compromisos turbios. Pero su intento más firme de actuar basándose en unos principios puros es su rechazo a asesinar a Antonio junto

con César, y ese rechazo supone una catástrofe política. Pues Antonio no solo es un seguidor leal de César, sino que, además, es un demagogo brillante cuyo famoso discurso ante el cadáver de César —«Amigos romanos, compatriotas, prestadme atención...» (3.2.71)— es la chispa que hace estallar la guerra civil y que traerá consigo la caída de la República, la misma institución que los conspiradores pretendían salvar.

Shakespeare deja bien claro que el deseo de Bruto de mantener sus motivaciones libres de toda mácula de interés personal o de violencia es mera fantasía. Bruto ansía acabar con la amenaza que representa César —la amenaza de la tiranía— sin acabar con César, pero él mismo reconoce que esa defensa limpia, incruenta de la libertad es imposible:

¡Oh, que no pudiésemos inmolar el espíritu de César y no desmembrar a César! Pero, ¡ay!, César tiene por ello que verter su sangre.

(2.1.169-171)

Shakespeare no pone en ridículo el rechazo de Bruto a permitir el derramamiento de sangre que los demás conspiradores desean llevar a cabo después de perpetrar el asesinato. Ese rechazo indica cierta nobleza de espíritu que contrasta netamente con el oportunismo cínico de Antonio y sus aliados, que de inmediato aprovechan la ocasión para matar a sus enemigos. Pero ese sueño de pureza es completamente irreal y raya en la ironía. Y, por supuesto, no tiene en cuenta la volatilidad de la masa de los romanos corrientes y molientes.

Julio César no ofrece una solución a los dilemas psicológicos y políticos que sondea de forma despiadada. No hay ni un solo momento de comprensión clarividente, desde luego no para Casio (que se suicida porque interpreta de manera totalmente errónea el turbulento desenlace de la batalla de Filipos) ni tampoco para Bruto, atormentado por el espectro de César. Por el contrario, lo que la tragedia ofrece es una representación sin

precedentes de la incertidumbre, la confusión y la ceguera de la política. El intento de soslayar una posible crisis constitucional, si César decidiera asumir los poderes de un tirano, precipita el hundimiento del Estado. El propio acto mediante el cual se pretendía salvar la República se convierte precisamente en el que la destruye. César ha muerto, pero al final de la obra el cesarismo ha triunfado.

DIEZ

ASCENSIÓN RESISTIBLE

Las sociedades, como los individuos, suelen protegerse por lo general de los sociópatas. No habríamos sido capaces de sobrevivir como especie si no hubiéramos desarrollado el arte de identificar y solucionar las amenazas más dañinas provenientes tanto del interior como del exterior. Las comunidades suelen estar alerta ante el peligro que plantean algunos de los individuos que las componen y consiguen aislarlos o expulsarlos. Por eso la tiranía no es la norma de la organización social.

En circunstancias especiales, sin embargo, esa protección resulta más difícil de lo que pudiera parecer en un principio, pues algunas de las características peligrosas encontradas en un tirano potencial pueden ser útiles. El gran ejemplo histórico de esa utilidad de doble filo según Shakespeare es Gayo Marcio, más conocido como Coriolano, cuya fiera agresividad, cuya altanería y cuya indiferencia ante el dolor hicieron de él un guerrero enormemente eficaz para la defensa de Roma durante el siglo v a. e. v. El dramaturgo encontró los rudimentos de la trama en una de sus fuentes favoritas, las *Vidas paralelas*, de Plutarco, y los estructuró para dar forma a la última tragedia que escribió.

Coriolano se sitúa en un pasado muy remoto, pero la obra abordaba indirectamente unos problemas muy inmediatos y acuciantes. La escasez de comida en Inglaterra, vinculada a la sucesión periódica de malas cosechas, había dado lugar durante generaciones a ruidosas protestas populares en las que la plebe reclamaba escandalosamente suministros y ayudas de

emergencia. En 1607, estalló en los Midlands una rebelión a gran escala que se extendió rápidamente desde Northamptonshire hasta Leicestershire y Warwickshire. La muchedumbre airada, compuesta por millares de individuos, denunció la odiada práctica de acaparar y guardar el grano con la esperanza de que subieran los precios y exigió a los terratenientes locales que pusieran fin al vallado ilegal de las tierras comunales.

El principal cabecilla de los sublevados fue John Reynolds, llamado el «capitán Talega», porque solía llevar una pequeña bolsa cuyo mágico contenido se suponía que iba a defender de todo mal a los rebeldes. Reynolds exhortaba a sus seguidores a comportarse de manera no violenta, y en la mayor parte de los casos la gente se contentó con derribar los vallados y rellenar las zanjas con las cuales los terratenientes intentaban cercar en beneficio propio unas tierras que habían pertenecido a todos. Los alguaciles locales no hacían nada, pero los propietarios de las tierras se sintieron muy alarmados. El propio Shakespeare tenía buenos motivos para compartir sus temores, pues poseía tierras en Warwickshire y, en una medida bastante modesta, también había acaparado grano y se lo había guardado. La cuestión, por tanto, era cómo había que responder a los desórdenes.

Los miembros de la élite discutieron urgentemente la mejor estrategia que cabía emplear para acabar con las protestas. Algunos defendieron la distribución gratuita de alimentos y el cese de los vallados, mientras que otros reclamaron medidas más severas. No intentéis «ningún medio de persuasión en absoluto», decía el conde de Shrewsbury en una carta a su hermano, el conde de Kent, hasta que «tengáis unos cuarenta o cincuenta soldados de caballería bien equipados, que puedan acometer y hacer trizas a un millar de pillos desarrapados como esos».¹⁹ Este sombrío argumento fue, de hecho, el que se impuso. En junio de 1607, decenas de participantes en

las protestas murieron a manos de los hombres armados al servicio de los terratenientes y el capitán Talega fue hecho prisionero y ahorcado. (Según un cronista de la época, su talega contenía «solo un trozo de queso enmohecido».) La rebelión de los Midlands se acabó.

La obra de Shakespeare comienza con una revuelta provocada por la falta de alimentos en la antigua Roma, y Coriolano tiene más o menos la misma opinión que el conde de Shrewsbury sobre cuál sería la mejor forma de manejar la situación. Si los patricios como él quisieran echar a un lado su compasión mal entendida, afirma,

... y permitirme que me sirviese de mi espada, os haría un montón con millares de estos esclavos cortados en trozos, y la pila subiría tan alto como pudiera alcanzar mi lanza.

(*Coriolano* 1.1.189-191)

En cambio, para mayor disgusto suyo, los patricios deciden apaciguar a la chusma concediéndole cierta representación política en forma de cinco tribunos de la plebe con capacidad de defender sus intereses. A juicio de Coriolano, incluso un tribuno es demasiado. La plebe, piensa, no debería tener representación alguna; simplemente bastaría con que su destino les fuera dictado.

El partido patricio —el partido de las «gentes de condición superior», como lo llama uno de sus principales portavoces— tiene un único interés dominante: asegurar —mediante lo que hoy día llamaríamos una política fiscal— una distribución escandalosamente desigual de los recursos y proteger los bienes que sus miembros han acumulado. En aras de esos intereses, los patricios están dispuestos a sacrificar prácticamente todo lo demás. Desde luego están dispuestos a sacrificar el bienestar e incluso las vidas de los pobres.

Los aristócratas ricos dependen del trabajo de las clases inferiores: el trabajo agrícola de los que sudan en los campos fuera de los muros de la ciudad, el trabajo de los operarios, los artesanos y los criados dentro de la ciudad, y el trabajo de los soldados rasos que engrosan las filas del ejército que defiende la ciudad de sus enemigos. Ese es el motivo por el que, cuando, en su desesperación, los pobres deciden por fin abandonar sus herramientas de trabajo y sublevarse, los patricios accedan al menos a algunas de sus exigencias. Pero ni siquiera esa concesión es un reconocimiento efectivo de su dependencia. Por el contrario, la élite ve en los pobres, y particularmente en la población urbana pobre, un mero desagüe por el que se malgasta la riqueza, un enjambre de bocas ociosas que exigen que se les dé de comer. Al fin y al cabo, la mayor parte de las tierras y de lo que estas producen, así como las casas, las fábricas y casi todo lo demás, pertenece a los patricios. Para ellos, que contemplan el panorama desde lo alto de su montaña de propiedades, los pobres, que prácticamente no poseen nada, parecen parásitos. Y lo mismo piensan los soldados patricios: educados desde la infancia en el arte de la guerra, bien armados, montados en vigorosos caballos de guerra, deslumbrantes en el campo de batalla y condecorados con medallas, ven a los pobres —que simplemente se encargan de montar los equipos de asedio, cargan con los materiales e intentan protegerse con sus escudos de la lluvia mortífera de flechas de los enemigos— como una pandilla de cobardes.

Lo más cerca que llegan los patricios en la obra de Shakespeare a reconocer un mínimo agradecimiento a los pobres es en el momento, por lo demás sumamente emblemático, en el que Coriolano, tras conquistar la ciudad enemiga de Coriolos (gesta de la que deriva su título honorífico), pide un favor al general al mando de las tropas. «Hablad, concedido —dice el general, agradecido—. ¿De qué se trata?» Coriolano responde que

algunas veces se ha alojado en Coriolos en casa «de un pobre hombre; me ha tratado con bondad» (1.9.79-81). Ahora su huésped ha sido hecho prisionero por los romanos. Cuando era conducido al destino que los conquistadores tenían reservado a sus cautivos, el pobre hombre reconoció al que había sido su huésped y lo llamó, pero en el momento de su encuentro Coriolano salió corriendo a enfrentarse al caudillo de los enemigos: «La ira dominó mi piedad». Ahora, dice, «os pido la libertad de mi pobre huésped» (1.9.84-85). El general se siente conmovido —«Aunque fuera el verdugo de mi hijo, será libre como el viento» (1.9.86-87)— y pregunta por el nombre del sujeto. Por desgracia, Coriolano no lo recuerda.

Para los patricios, los plebeyos no tienen nombre. No obstante, los pobres que se sublevan en Roma para reclamar pan consiguen al menos hacer oír sus quejas. Si los patricios estuvieran dispuestos a abrir los graneros, exclaman, hay almacenado trigo más que suficiente, a pesar de las malas cosechas, para impedir que se mueran de hambre. Los ricos, sin embargo, antes permitirían que el grano se pudriera en los almacenes que bajar los precios del mercado. Y, aparte de la codicia de los acaparadores, el problema fundamental es que todo el sistema económico del Estado ha sido diseñado de manera que no pueda reducirse, sino ensancharse más aún, el abismo existente entre los bienes de los ricos y lo que perciben los pobres.

Aunque ellos son los responsables del sistema, pues son ellos los que han establecido las leyes tributarias y las regulaciones financieras, los patricios nunca estarían dispuestos a admitir, naturalmente, que esa era la intención que tenían. En su simpático portavoz, Menenio Agripa, Shakespeare pinta un magnífico retrato del político conservador de éxito, perfectamente instalado en el bando de los ricos, pero muy hábil a la hora de presentarse como amigo del pueblo. Haciendo ver la profunda compasión que siente por la terrible situación en la que se encuentran, recuerda a los sublevados

—«mis buenos amigos, mis honrados vecinos» (1.1.55), como no duda en llamarlos— que los patricios no pueden ser considerados responsables del mal tiempo que ha causado la hambruna. La violencia no conducirá a nada. Les aconseja paciencia y oraciones, además de confianza en la «más bondadosa solicitud» que los ricos han mostrado siempre hacia los que son menos afortunados que ellos.

«¡Solicitud paternal! ¡Sí, por cierto! ¡Nunca se han preocupado por nosotros!», grita un alborotador confundido en medio de la multitud:

Consienten que reventemos de hambre y sus almacenes rebosan de grano, decretan edictos sobre la usura para defender a los usureros, cada día anulan una ley saludable establecida contra los ricos, y cada día promulgan alguna ley tiránica para encadenar y contener a los pobres.

(1.1.72-77)

Los cargos presentados aquí por este ciudadano anónimo son tajantes y coherentes. No estamos en el mundo de Jack Cade y su chusma de borrachos que reclaman comida. Otra voz confundida entre la muchedumbre llega incluso a presentar una teoría, triste, pero plausible, de por qué los que poseen más riqueza de la que necesitan o de la que podrían utilizar no tendrían el menor inconveniente en que los demás pasaran hambre. «La delgadez que nos devora», comenta al comienzo de la escena, la realidad visible «de nuestra miseria, es como el inventario encargado de mantener detallada la cuenta de su abundancia» (1.1.17-18). Contemplar el espectáculo de tantos pobres hace que los ricos se sientan aún más ricos.

Menenio replica contando una célebre fábula, un cuento alegórico acerca de la rebelión de las demás partes del cuerpo contra el estómago. Esas partes del cuerpo eran las encargadas de hacer todo el trabajo duro, como ver, oír y caminar; el estómago, se quejaban, no hacía nada más que estar ahí inactivo, siempre ocupado en tragar viandas. Naturalmente, como la fábula da a entender más tarde, el estómago, lejos de ser un vago, es en

realidad «el depósito y el almacén del cuerpo entero». Trabaja constantemente, aunque nadie lo vea, repartiendo el alimento esencial a cada miembro. Los senadores patricios de Roma, insiste Menenio, son precisamente ese centro de distribución. Resulta que son la fuente de todas las cosas buenas que hay en la vida de la gente:

... Os percataréis de que no hay uno solo de los beneficios públicos de que gozáis que no proceda o venga de ellos a vosotros, y en modo alguno de vosotros mismos.

(1.1.142-145)

Según esta versión, es perfectamente apropiado que todo vaya a parar en primer lugar a las arcas de los ricos; una vez debidamente digerido por ellos, se derramará después en las cantidades adecuadas a todos los demás.

No se nos aclara si los revoltosos hambrientos son convencidos o no por esta ingeniosa apología del despilfarro de la élite. En ese momento aparece el amigo de Menenio, Coriolano, y el político conservador olvida de repente sus alharacas de afecto campechano por la plebe. El héroe marcial no gasta expresiones de ese tipo. Negándose a ponerse la máscara amable y cariñosa de los conservadores políticamente correctos, habla claramente con la voz de un representante alternativo de las gentes de condición superior que, lejos de disfrazar su política con fábulas amables, está deseando desencadenar una matanza.

Tal vez habría llevado a cabo su amenaza si no hubieran llegado noticias de un ataque inminente contra Roma por parte de sus mayores enemigos, los volscos. La noticia lo hace feliz, no solo porque la guerra es su vocación, sino también porque, si hay suerte, se llevará las vidas de un número significativo de esa «canalla». «Me alegro», exclama entusiasmado, porque «así tendremos medios de desahogar el exceso de podredumbre de nuestra población» (1.1.216-217). Para este bravo guerrero, los pobres —

los que ahora viven de las subvenciones— son como restos de comida que se han enmohecido. Lo mejor es deshacerse de ellos y abrir las ventanas.

Esa psicología despiadada y la política de Coriolano, que es huérfano de padre, derivan, al parecer, de su madre, la formidable Volumnia. «Cuando era todavía muy tierno en edad y el único hijo de mis entrañas; cuando su juventud y su apostura forzaban a todos los ojos a mirarlo; cuando una madre no habría consentido en privarse ni de una hora del placer de verlo, aunque un rey se lo hubiera suplicado todo un día —afirma con jactancia Volumnia—, yo... consentí con gusto en dejarlo ir a buscar el peligro allí donde podría hallar la nombradía.» Crio a su hijo para que centrara su interés, como ella hace, en una meta máxima: la gloria militar. «Lo envié a una guerra cruel» (1.3.5-12).

La apasionada preocupación de Volumnia por la reputación y la gloria de su hijo tiene algo de morboso. Puesto que es el único hijo de sus entrañas, como ella dice, es un ser, un espejo en el que ve reflejada su propia importancia; no hay en él ninguna otra cosa que importe. Volumnia no tiene ningún interés material en proteger el «tierno» cuerpo de su hijo. Por el contrario, se enorgullece de las cicatrices que pueden verse en él, fruto de sus enfrentamientos con los enemigos de Roma. Para ella, las heridas de guerra son hermosas:

Los senos de Hécuba cuando amamantaba a Héctor no ofrecían más grato espectáculo que la frente de Héctor cuando chorreaba sangre por las heridas de las espadas griegas.

(1.3.37-40)

Toda la perversidad de la forma en que ha criado a su hijo se concentra en la extraña transformación de la imagen de una madre que amamanta a un niño en el espectáculo de la sangre que mana de una cuchillada.

En una escena macabra, Volumnia y Menenio, que es una especie de padre adoptivo de Coriolano, se comunican entusiasmados las nuevas

acerca de las últimas hazañas del héroe, esto es, acerca de sus heridas más recientes. «¿Dónde está herido?», pregunta ansiosamente Menenio. «En el hombro y en el brazo izquierdo», responde Volumnia (2.1.132-136). La formidable madre prevé ya las ventajas políticas que esas heridas otorgarán a su hijo cuando presente su candidatura al consulado, la máxima magistratura de la Roma republicana: «Tendrá profundas cicatrices que mostrar al pueblo cuando se presente para obtener el puesto que le es debido». Los dos ancianos continúan con su grotesco inventario:

VOLUMNIA: Antes de esta última expedición tenía veinticinco [heridas] encima.

MENENIO: Ahora son veintisiete. Cada cuchillada fue la tumba de un enemigo.

(2.1.136-145)

No parece, ni mucho menos, que estén hablando de un cuerpo humano. Cuando el estruendo de las trompetas anuncia la llegada de Coriolano, la madre describe a su hijo utilizando términos más apropiados para un arma que para un ser humano:

¡Delante de él marcha el estrépito, y detrás de él deja el llanto! La muerte, esa negra diosa, reside en sus brazos nervudos; cuando avanza el brazo, la muerte desciende y, acto seguido, expiran los hombres.

(2.1.147-150)

Hijo siempre obediente, Coriolano no solo se ha ganado las cicatrices que tanto enorgullecen a su madre, sino que también se ha convertido en el objeto inhumano que ella desea que sea. En el campo de batalla, tal como lo describe su general impresionado, «de la cabeza a los pies, no era más que una cosa llena de sangre» (2.2.105-106). Y, del mismo modo que ha sido convertido en una «cosa», también él convierte a los demás en cosas. Para él la gente humilde no son más que «esclavos», «canalla», «perros», «costras». Raja, quema y mata todo lo que le sale al paso.

Casi al comienzo de la obra, vemos a la esposa de Coriolano, Virgilia, conversando con una amiga, que le pregunta cómo está su joven hijo. «Muchas gracias a vuestra señoría; va bien, buena señora», responde cortésmente a la mujer, pero semejante respuesta no es del agrado de la marcial abuela del muchacho, Volumnia. «Prefiere ver espadas y oír tambores a mirar a su maestro de escuela», dice orgullosamente de su nieto (1.3.52-53). Este pequeño atisbo de lo que fueron los valores de la infancia del propio Coriolano es reforzado inmediatamente por la amiga, que pasa a contar una anécdota que sabe que complacerá a la abuela. «Por mi fe, el miércoles último estuve comparándolo [con su padre] durante media hora» (1.3.55-56). ¡Qué «aire tan decidido» —y prometedor— tenía su nietecito! «Lo vi correr tras una mariposa dorada y, cuando la tuvo agarrada, la dejó partir; luego corrió de nuevo detrás, y he aquí que dio una voltereta o dos y se levantó. Al fin, atrapó la mariposa, pero, sea que estuviera rabioso por haberse caído o por cualquier otra razón, se la puso entre los dientes y la destrozó. ¡Oh! ¡La hizo cachitos, os respondo de ello!» (1.3.57-61).

¿Qué pinta en la obra un niño mordisqueando —«haciendo cachitos»— una mariposa? «Es una de las iras de su padre» (1.3.62), responde encantada Volumnia. No podemos evitar ver a Coriolano sino como el producto de una madre como Volumnia, del mismo modo que lo vemos, aunque ya en su manifestación más terrible, como una versión extremadamente peligrosa de un niño pequeño. Es un gran guerrero, no cabe duda de eso. Los hombres obedecen sus órdenes y tiemblan ante él. Tiene poder de vida y muerte sobre ellos. Puede salvar ciudades o destruirlas. Puede exterminar familias, amenazar reinos enteros, sumir en las tinieblas a todo el mundo conocido. Pero tanto peligro no borra la percepción de lo que fue su infancia.

En los estados civilizados, esperamos que los líderes hayan alcanzado al menos un mínimo nivel del autocontrol de los adultos y confiamos también en que tendrán seriedad, decencia, consideración por los demás y respeto por las instituciones. No así Coriolano: nos enfrentamos aquí al narcisismo exagerado, a la inseguridad, la crueldad y los disparates de un niño, rasgos todos ellos desenfrenados, todavía sin controlar por la supervisión y la moderación de un hombre adulto. El adulto que habría debido ayudar al niño a alcanzar la madurez o bien ha estado completamente ausente o, si en algún momento ha estado presente, no ha hecho más que reforzar las peores cualidades de la criatura.

Los rasgos a los que ha dado lugar su educación —propensión a la cólera, tendencia despiadada al acoso y a la intimidación, ausencia de empatía, rechazo a cualquier compromiso, deseo compulsivo de ejercer poder sobre otros— nos ayudan a explicar el éxito de Coriolano en la guerra. Pero la cuestión en torno a la cual gira el drama es qué sucede cuando una personalidad semejante pretende ejercer la autoridad suprema no ya en el campo de batalla, al frente del Ejército romano, sino en el Estado.

Tras comportarse magníficamente en el campo de batalla, Coriolano vuelve a la ciudad para recibir una ovación popular inmensa, por lo demás merecidísima. Un mensajero hace saber:

He visto a los mudos apretarse para verlo y a los ciegos para oírlo hablar. Las matronas le arrojaban sus guantes a su paso, y las damas y las vírgenes, sus bandas y sus pañuelos. Los nobles se inclinaban como delante de la estatua de Júpiter, y los plebeyos provocaban una lluvia de gorros y un trueno de aclamaciones.

(2.1.249-255)

Es el salvador de la ciudad.

Ha llegado el momento ideal, como su madre y otros líderes del partido patricio ven con claridad, de que Coriolano se presente a las elecciones al consulado. A decir verdad, sus opiniones políticas son bastante extremistas, y además las expresa sin ninguna moderación, pero los ricos lamentan ahora las concesiones que hicieron ante la presión de las revueltas urbanas. Como cónsul, Coriolano estaría en condiciones de dar marcha atrás y retirar todo lo que se había concedido. Desde el primer momento, el héroe ha manifestado su firme oposición a conceder a los plebeyos cualquier representación política y crear cualquier red de seguridad para ellos. Refiriéndose a la multitud famélica, comenta despectivamente:

Decían que estaban hambrientos, gemían estos refranes: «El hambre rompe los muros de piedra», «Los perros deben comer», «El alimento se ha hecho para la boca», «No solo para los ricos envían el trigo los dioses».

(1.1.196-199)

Para él todo eso no son sino las voces del «exceso de podredumbre»; Roma estaría mejor si se los dejara morir de hambre.

Al término de las guerras contra los volscos, incluso Menenio, que había tenido buen cuidado de ocultar sus opiniones, propias de las «gentes de condición superior», tras un alegre manto de populismo, ha adoptado una postura más rígida. Ya no hay motivos para mostrar una actitud de compromiso o de apaciguamiento hacia las clases humildes. «Gastáis toda una tarde preciosa en oír un proceso entre una vendedora de naranjas y un vendedor de espitas», dice, burlándose de los tribunos. «Una conversación más larga con vosotros, pastores del rebaño de brutos plebeyos, infectaría mi cerebro», murmura a modo de despedida (2.1.62-63, 85-86). En la vida política romana se ha impuesto un tono nuevo, un tono más maligno, rayano casi en la violencia.

Volumnia piensa que ahora que se ha presentado la ocasión política, su hijo se adaptará a las circunstancias, hará su entrada en la política y solicitará los votos de la gente sencilla. Pero Coriolano se niega al principio a hacer lo que le pide su madre. Al fin y al cabo, fue ella, como señala el ambicioso joven, quien le enseñó a llamar precisamente a esos individuos «patanes de desecho, cosas criadas para ser vendidas y compradas por algunas monedas» (3.2.9-10). Fue ella la que, desde su más tierna infancia, hizo de él el destructor inflexible, colérico y orgulloso en el que se ha convertido. Al resistirse a los llamamientos a mantener una actitud abierta a cualquier compromiso, Coriolano es fiel a sí mismo, lo que quiere decir fiel a la educación que ha recibido. Solo ante la incesante presión de su madre, accede, aunque a regañadientes, a presentar su candidatura al cargo.

Hay otros candidatos al consulado, pero Coriolano, el gran héroe de guerra, es el favorito con diferencia. Su candidatura es aprobada sin dificultades por el Senado; lo único que le falta por conseguir es el voto mayoritario de la plebe y, teniendo en cuenta su espectacular historial como guerrero y su absoluta indiferencia ante el botín de guerra, da la impresión de que tiene la victoria prácticamente garantizada. Solo tiene que cumplir el formalismo de presentarse ante el pueblo y mostrar ante él sus heridas de guerra. Por supuesto, en principio los electores podrían rechazarlo; saben perfectamente que no es amigo suyo. No obstante, genuinamente agradecidos a él por los servicios militares prestados a la patria, muchos están dispuestos a darle su voto —sus «voces»— en contra de sus propios intereses de clase.

Los patricios ricos que salen en la obra consideran a los pobres individuos carentes por completo de valor, pero no puede decirse lo mismo a la inversa. Shakespeare refleja las conversaciones mantenidas por toda la ciudad, en las que la gente humilde intenta guardar el equilibrio entre sus

intereses y sus obligaciones, entre sus derechos y sus deberes. «En suma, si solicita nuestros votos, no debemos negárselos», dice un plebeyo. «Podemos, si queremos, señor», replica otro. «Tenemos poder para ello —añade un tercero—, pero es un poder del cual no tenemos el poder de servirnos» (2.3.1-5). Esas son, tal como Shakespeare las describe, las pequeñas, pero valiosísimas contradicciones de las elecciones libres.

Todo el proceso depende de que todas las partes tengan un mismo respeto fundamental por el sistema. Sencillamente, Coriolano necesita, de la forma consagrada por una costumbre inveterada, solicitar el voto de los ciudadanos. Su extremismo antidemocrático, sin embargo, no puede soportar ni siquiera esa mínima muestra de respeto. Reconoce la obligación que tiene para con los senadores ricos, los hombres que tienen sus mismos valores y que pertenecen a su clase: «Les debo siempre mi vida y mis servicios» (2.2.130-131). Se niega, en cambio, a admitir cualquier vínculo con la gente humilde.

Aquí es donde los tribunos de la plebe, Sicinio y Bruto, políticos profesionales bien curtidos, demuestran lo que valen. Shakespeare no muestra el más mínimo sentimentalismo al tratar los motivos y los métodos de estos personajes. Cínicos, intrigantes y manipuladores, son políticos de carrera, profesionales inclinados ante todo a defender sus propias posiciones. Los individuos a los que representan son fáciles de convencer. En un momento dado, pueden vitorear a Coriolano, el héroe de guerra, y al siguiente no dudan en gritar: «¡Abajo, abajo!» y en pedir su ejecución o su destierro. Dan la impresión de estar totalmente confusos. No obstante, lo que los tribunos de la plebe hacen ver a la gente es la pura verdad: el partido de los patricios, cuyo adalid es Coriolano, es, de hecho, su enemigo.

Calculando acertadamente que Coriolano será hundido por su arrogancia, su extremismo y su carácter violento, insisten obstinadamente en que se

respeten los procedimientos adecuados: el candidato no será eximido de su obligación de solicitar el voto de la plebe. Puesto que desean ardientemente que su paladín sea elegido cónsul, los patricios piden a Coriolano que modere su orgullo y participe en la farsa y se dirija al pueblo. «Debéis rogarles que se acuerden de vos», le dice Menenio. «¡Acordarse de mí! — exclama enfurecido Coriolano—. ¡Que los ahorquen!» «Os lo ruego, os lo ruego: habladles de manera que los ganéis», insiste lleno de frustración Menenio. «¡Recomendadles que se laven la cara y que tengan los dientes limpios!», responde con desdén el candidato (2.3.51-58).

Nada sirve para moderar el carácter aborrecible de Coriolano y, sin embargo, la obra se muestra extrañamente benévola con él, al menos si lo comparamos con los que pertenecen a su misma clase. Los patricios insisten en que deje a un lado sus convicciones más profundas con el único fin de resultar elegido. Quieren que mienta, que contemporice y que actúe como un demagogo. Una vez que alcance el cargo y esté seguro en él, tendrá tiempo más que suficiente para volver a asumir su verdadera postura y retirar las concesiones que haya habido que hacer a los pobres. Se trata del juego político más conocido: el del plutócrata, rodeado de toda clase de privilegios desde su nacimiento y acostumbrado a despreciar interiormente a los que se encuentran por debajo de él, utilizando la retórica del populismo durante la campaña electoral y abandonándola en cuanto ha conseguido su objetivo. Los romanos habían reducido ese jueguito a una representación teatral convencional, comparable a la actuación de un político bien peinado que se pone un casco para intervenir en un mitin celebrado en unas obras: el candidato dejaría su túnica teñida de ricos colores y, tras entrar en la plaza pública, se pondría un manto blanco ya gastado, «la vestidura raída de la humildad» (2.1.222). Luego, si tenía

heridas de guerra, las mostraría, a modo de resumen de su historial, y solicitaría el voto del pueblo.

Coriolano consideraba toda esa farsa algo repugnante. Se esfuerza por hacer lo que su partido le pide que haga, pero se le atraganta tener que hacer un gesto semejante. «Imitaré el sortilegio empleado por ciertos hombres populares», como él dice, esto es, intentará remedar el estilo carismático de un político de éxito. Pero su intento de «ofrendar mi saludo más insinuante» (2.3.93-95) es tan falso, va tan evidentemente en contra de su natural, que fracasa. Al principio el pueblo se muestra propenso a concederle el beneficio de la duda y le promete su voto, pero sale de los comicios celebrados en la plaza pública con la incómoda sensación de haber sido engañado. A Bruto y a Sicinio no les cuesta ningún trabajo recordar a la multitud que Coriolano «habló siempre contra vuestras libertades» (2.3.171-172) para que esa incomodidad se convierta en un cambio de opinión, en disgusto y en la retirada del apoyo prometido.

Toda la secuencia es una lección de política a puñetazo limpio, tal como la entendía Shakespeare. Lo que parecía sentenciado se desmorona rápidamente. Por un momento da la sensación de que los senadores patricios han ganado: tal como le habían aconsejado que hiciera, Coriolano se ha presentado en la plaza del mercado y ha solicitado con éxito el número de votos que se le exigía. Pero hay un último paso que es preciso dar: una confirmación oficial del voto, gesto en gran medida meramente formal. Apoyados en la pared, Bruto y Sicinio utilizan esta formalidad procedimental para conseguir que todo el proceso se pare en seco.

Los tribunos son tan calculadores y mentirosos como la élite contra la que luchan. La tiranía es imparable, debía de pensar Shakespeare, si la oposición democrática es tan noble que es incapaz de hacer frente a las intrigas políticas que conducen a la conquista del poder. Los opulentos

aliados de Coriolano lo exhortan a ocultar sus verdaderas opiniones con el fin de que resulte elegido. Los tribunos instan al pueblo a ocultar el papel que han desempeñado al provocar y organizar ese cambio de opinión de última hora. «Echadnos la culpa a nosotros» (2.3.225), sugieren astutamente: los electores deben afirmar que sus líderes los han presionado para apoyar a Coriolano, pero que ahora, tras recordar la inveterada enemistad que les ha demostrado y sus burlas, han decidido retirarle su apoyo.

Cuando los electores siguen las instrucciones recibidas, Coriolano monta en cólera y manifiesta abiertamente el odio a la democracia que los miembros de la élite deseaban desesperadamente que ocultara hasta que terminara el proceso electoral. Los intentos de calmar a la multitud, exclama furibundo, no sirven más que para cultivar la cizaña «de la rebelión, de la insolencia, de la sedición» (3.1.68). Los pobres son «sarna»; permitir que accedan mínimamente al poder es invitar a que se propague la infección. Sus amigos intentan que no siga hablando. Por mucho que sean opiniones que comparten cuando están entre ellos a solas, no desean hacerlas públicas. Pero Coriolano no está dispuesto a callarse. No puede haber dos autoridades en el Estado, afirma. O los patricios gobiernan sobre los plebeyos, como debería ser, o todo el orden social será subvertido: «Sois plebeyos si ellos son senadores» (3.1.98-99). En cuanto a la red de seguridad social —el reparto gratuito de alimentos con el fin de evitar la hambruna—, «digo que ha nutrido la desobediencia, alimentado la ruina del Estado» y nada más (3.1.114-115). Tras escuchar su diatriba, el tribuno Bruto plantea una pregunta harto razonable: «¡Cómo! ¿Daría el pueblo sus sufragios a quien expresa así sus sentimientos?» (3.1.115-116).

Por una vez, gracias a la total falta de comedimiento de Coriolano, las cosas han quedado bien claras. Los senadores más moderados han estado

dispuestos a hacer las concesiones mínimas para evitar una emergencia sanitaria pública de primera magnitud y una protesta social multitudinaria. Aunque habían logrado limitar el voto popular, habían permitido al menos una apariencia de representación. Pero para Coriolano, que no puede aguantar la hipocresía ni la actitud contemporizadora de los miembros de su clase, esas «concesiones mínimas» son excesivas. Su propuesta más moderada es la siguiente: que los pobres se mueran de hambre. La hambruna reducirá el número de los zánganos, y los que logren sobrevivir estarán menos inclinados a reclamar repartos de comida. Esos repartos de comida, según él, solo consiguen que las clases bajas sean menos autosuficientes; todo el sistema de bienestar social es una especie de droga.

Lo que hace falta, proclama sin ambages, es que los patricios tengan valor suficiente para arrebatarse a los plebeyos lo que creen que quieren, pero que, en realidad, a su juicio, no hace más que perjudicarlos y perjudicar al Estado. Eso significa suprimir no solo la comida gratis, sino también toda la institución de los tribunos, que otorgan una voz política a los pobres. No basta con restringir la representación popular: de hecho, no basta con llevar a cabo el equivalente romano de la abolición del voto, de la intimidación, de la reestructuración de los distritos electorales, etcétera. Coriolano propone algo mucho más radical. «Arrancad inmediatamente la lengua a la multitud», insiste; «no la dejéis lamer la adulación, que es su veneno» (3.1.152-154). Esencialmente, lo que quiere es hacer trizas la Constitución romana.

Los tribunos acusan inmediatamente a Coriolano de alta traición. Exigen su detención como «un traidor innovador y un enemigo del bien público» (3.1.171-172). Y lo cierto es que esas propuestas tuyas tan radicales suponen una amenaza tanto para la élite —cuya tapadera ideológica cuidadosamente fabricada ponen al descubierto— como para los plebeyos.

«¡Más respeto de ambas partes!», ruega Menenio cuando los dos bandos rivales la emprenden a golpes. «¡Demoled la ciudad y dejad todo raso!», dice uno de los senadores en tono amenazador. Y Sicinio replica: «¿Qué es la ciudad sino el pueblo?», y sus seguidores repiten su frase a modo de consigna: «¡El pueblo es la ciudad!», «¡El pueblo es la ciudad!» (3.1.177-194).

La guerra civil se cierne sobre Roma e, independientemente del poderío militar que puedan tener Coriolano y los patricios, solo los números hablan en favor de la plebe. «Por el momento, la desigualdad está fuera de cuenta», observa escuetamente el general patricio Cominio. «¿No podría hablarles cortésmente?», pregunta, lleno de frustración, Menenio, en quien recae una vez más la tarea de apaciguar a la chusma como pueda (3.1.238, 256). Esta vez intenta llevar de nuevo a Coriolano a la plaza pública para que se someta a la ley y responda a los cargos que se le imputan.

Convencerlo de que lo haga no es tarea fácil. En su afán de persuadir al joven, Menenio cuenta con la ayuda de Volumnia, que comparte su frustración al ver que, debido a su obstinación, Coriolano no ha sido capaz de disimular el tiempo suficiente para conseguir ser elegido. «Vuestras disposiciones habrían sido menos contrariadas —dice a su hijo— si hubieseis esperado para mostrárselas a que hubieran ellos perdido el poder de contrariarlas» (3.2.20-23). Coriolano se limita a responder: «¡Que se los ahorque!», y su madre añade: «¡Sí, y que se los queme también!» (3.2.23-24). Pero maldecir al pueblo no resuelve el problema. La única línea de acción inteligente, dice Volumnia, es que Coriolano haga lo que, en realidad, la élite siempre ha sabido hacer:

... Ahora os es preciso hablar al pueblo no según vuestras luces, no según las inspiraciones y los impulsos de vuestro corazón, sino con palabras aprendidas por rutina, aunque sean palabras falsas y sílabas sin valor con relación a vuestro verdadero criterio.

(3.2.52-57)

Sencillamente mentir. Todo el mundo es de esa misma opinión, le asegura: ese es el parecer «de vuestra mujer, de vuestro hijo, de esos senadores, de los nobles» (3.2.65).

En manos de Coriolano está resolver la crisis que él mismo ha provocado. El precio que tendrá que pagar es simplemente comportarse, por una vez, como un político. Pero para él ese precio es demasiado alto, totalmente inasumible. Todo en la naturaleza de Coriolano —la feroz integridad, el orgullo y el espíritu de mando que ha mamado de su madre— se rebela contra la idea de interpretar un papel tan degradante. Y el conflicto resulta tanto más insoportable por cuanto es precisamente su madre la que ahora lo exhorta a humillarse, e insiste:

Te lo ruego, mi amable hijo, me has dicho que mis alabanzas habían hecho de ti un soldado en su origen; pues bien, si quieres tener mi alabanza por esta nueva acción, consiente en representar el papel que no has representado todavía.

(3.2.107-110)

Volumnia comprende perfectamente que lo que está en juego es el sentido de la hombría, de la virilidad, de su hijo y que desde el principio este ha estructurado toda su identidad para intentar complacerla a ella. Las cicatrices que cubren su cuerpo no habían ido dirigidas nunca al espectáculo teatral exhibido ante el pueblo; eran condecoraciones ofrecidas únicamente a ella. Pero ahora su madre viene a decirle algo desolador, a saber, que sus esfuerzos han sido exagerados: «Habríais podido ser perfectamente el hombre que sois empeñándoos menos en serlo» (3.2.19-20). O, mejor dicho, escucha a su madre plantearle una exigencia de un tipo de masoquismo distinto, pero mucho más doloroso. A juicio de Coriolano, Volumnia quiere que se convierta en un mendigo, en un bellaco, en un

escolar llorón o en una prostituta. Peor aún, pretende que la «voz guerrera» de su hijo se cambie «en voz aflautada como la de un eunuco» (3.2.112-114). De acuerdo, dice Coriolano, por ella y solo por ella se castrará a sí mismo: «Sí, madre, iré a la plaza pública» (3.2.131).

El caso es que, como sucediera con su esfuerzo anterior, cuando se presentó a solicitar los votos de la plebe, el intento de Coriolano de interpretar el papel de político es un desastre. Los tribunos saben que es psicológicamente inestable y sacan provecho de su debilidad a la perfección. Denuncian su ataque a las inveteradas estructuras de gobierno como un intento de erigirse en tirano: «Os acusamos de haber tratado de abolir en Roma todos los poderes establecidos por el tiempo y de marchar por caminos tortuosos a la tiranía» (3.3.61-63). Este hecho, afirman, lo convierte en «traidor al pueblo». La acusación de alta traición basta para hacerle perder de nuevo los estribos y el resultado de todo ello es la condena a ser desterrado de la ciudad.

Tras conseguir lo que se habían propuesto alcanzar, los astutos tribunos se baten estratégicamente en retirada: «Ahora que hemos mostrado nuestro poder —dice uno de ellos—, y hecha la cosa, aparezcamos más humildes que cuando la hacíamos» (4.2.3-5). Pero, aunque la obra los presenta siempre como personajes arteros, no demuestra en ningún momento que falten a la verdad. Coriolano ha exhortado efectivamente a los patricios a privar del derecho de voto a las clases humildes. Si hubiera sido elegido cónsul, eso es sin duda lo que habría intentado hacer. E incluso después de su destierro, la amenaza no desaparece. Un espía romano que se entrevista con su contacto entre los volscos informa de que los nobles «se hallan dispuestos en la primera ocasión a quitar todo el poder a los plebeyos y a privarles de sus tribunos para siempre» (4.3.19-21).

Lo desconcertante de esta conjura de la clase alta es que, tras el destierro de Coriolano, parece que Roma no haya sido nunca más próspera para todos. En vez de protestas y rebeliones, la gente humilde es un modelo de satisfacción y calma. Uno de los tribunos comenta astutamente que esa paz y esa tranquilidad

... enrojecerán [a] sus amigos [sc. de Coriolano] por la buena marcha que han tomado las cosas; sus amigos, que preferirán, aunque tuviesen que sufrirlo, ver a las muchedumbres anárquicas infectar las calles, antes que a nuestros comerciantes cantando en sus tiendas y yendo alegremente a sus asuntos.

(4.6.5-9)

Se trata de un modelo perverso, pero bien conocido: el partido de los privilegiados sostiene que es necesario un poder autoritario para el mantenimiento del orden dentro del Estado. Coriolano habla para los de su clase cuando dice al pueblo que solo «el noble Senado..., bajo la protección de los dioses, os garantiza el orden, sin que os devoréis los unos a los otros» (1.1.177-179). Luego, cuando se demuestra que los ricos estaban equivocados —cuando el Estado, tanto los ricos como los pobres, acaba prosperando bajo un sistema más democrático—, los patricios echan de menos el desorden al que habían prometido poner fin.

¿Y qué es de Coriolano? Su cólera fue provocada por la acusación de que era un traidor a la República, como si él, que había vertido tanta sangre por Roma, ya no valiera más que el espía de clase humilde al que vemos informar a los volscos. Pero, después de su destierro, es precisamente entre los volscos entre los que se refugia. «Odio el lugar de mi nacimiento —afirma Coriolano—, y doy mi amor a esta ciudad enemiga» (4.4.23-24).

Vale la pena que nos detengamos en el giro que experimenta la trama. Es como si el líder de un partido político identificado durante largo tiempo con el odio a Rusia —que alardea en todo momento de patriotismo y acusa

siempre a los políticos rivales de alta traición— se presentara en secreto en Moscú y ofreciera sus servicios al Kremlin. Independientemente de cuál fuera el origen del heroísmo marcial de Coriolano, no era desde luego el amor al pueblo ni tampoco la lealtad a la idea abstracta de Roma. En otro tiempo había sentido un vínculo que lo unía a los otros patricios como él, pero, en su opinión, la clase social a la que pertenece lo ha abandonado y ha permitido que «votos de esclavos tuviesen poder para echarme de Roma» (4.5.76-77). Sus amargas palabras nos permiten ver con claridad la idea que tiene de su patria: la plebe, cuyos votos se suponía que iba a solicitar, está formada en su totalidad por «esclavos»; los «nobles ruines» son unos cobardes que, en el momento decisivo, se negaron a hacer correr la sangre por las calles antes que impedir su humillante destierro. Coriolano está ahora sediento de venganza contra toda su «patria gangrenada» (4.5.74, 90).

Cuando Coriolano llega a Anzio, la capital de los volsco, el general enemigo, Tulio Aufidio, habría podido matarlo y con razón, pues el guerrero romano ha derramado mucha sangre de su pueblo. Pero Aufidio se da cuenta de que puede sacar provecho de la cólera que el desterrado siente contra sus antiguos compatriotas. «Muy soberano señor —lo llama Aufidio, que lo pone al mando de la mitad del ejército volsco y le da permiso para planificar la campaña militar—. Expón tus propios planes según tu experiencia y tu conocimiento de la fuerza y de la debilidad de tu país» (4.5.138-139).

Al principio, cuando empiezan a circular en Roma rumores acerca de la traición de Coriolano y del inminente ataque que va a producirse bajo sus órdenes, los tribunos se niegan a darles crédito. Con la ciudad gozando de prosperidad y paz, piensan que esos temores son noticias falsas [*fake news*] inventadas por determinadas facciones patricias, «rumores sembrados sencillamente por gentes débiles que desean volver a ver en la ciudad al

dios Marcio [i. e. Coriolano]» (4.6.70). Incluso Menenio cree que tales rumores son infundados, pues no es posible que enemigos tan enconados como Coriolano y Aufidio puedan formar una alianza. Pero, cuando queda meridianamente claro que la proximidad del ejército enemigo no es ninguna noticia falsa, la respuesta de los patricios resulta muy instructiva. No ponen el grito en el cielo contra la deslealtad de Coriolano ni lo maldicen por su violenta traición a todo lo que había declarado amar y defender. Por el contrario, se vuelven contra los plebeyos: «Habéis hecho bonita labor vosotros y vuestras gentes de mandil —reprocha Menenio a los tribunos—. Vosotros, que tenéis gran cuenta de los votos de vuestros artesanos y del aliento de vuestros masticadores de ajos» (4.6.95-98). Todo es culpa de los trabajadores, con su aliento fétido y su presuntuosa insistencia en ser escuchados. Ellos —y no Coriolano— han traicionado a Roma.

Los tribunos intentan tranquilizar a sus electores. «No os desaniméis», les dice uno de ellos; esas informaciones tan terribles vienen de un partido «que sería dichoso con que fuera verdad lo que tanto parecen temer» (4.6.149-151). El comentario es acertado —los patricios odian tanto a los plebeyos que, en su perversidad, acogerían con los brazos abiertos la traición de Coriolano—, pero el pueblo tiene razón en estar asustado. La obra esboza irónicamente lo que sería el comienzo inmediato del revisionismo histórico. «Siempre dije que hacíamos mal cuando lo desterramos» (4.6.154-155), comenta un plebeyo. «Y es lo que hemos dicho todos», recalca otro.

El quinto y último acto de la obra de Shakespeare confirma que Coriolano carece por completo de lealtad a Roma, al partido patricio, incluso a su amigo Cominio, o al que le ha hecho las veces de padre, Menenio, o a su esposa, Virgilia. «Perdona mi tiranía [i. e. mi rigor] —dice a su esposa—, pero no me digas por eso: “Perdona a los romanos”» (5.3.43-

44). Está totalmente en contra de llegar a un compromiso. Al frente del ejército de los volscos, ha acampado a las puertas de Roma como un implacable dios de la destrucción, dispuesto a incendiar y a arrasarse la ciudad, a degollar a los hombres y a llevarse a las mujeres y a los niños para venderlos como esclavos. Que no lo haga depende enteramente de la intercesión de su madre. Volumnia lo conmueve al arrodillarse ante él, suplicarle y reprimirlo a un tiempo. Es, dice la altiva matrona, como si una volsca y no ella hubiera parido a Coriolano. «Este hombre tuvo una volsca por madre» (5.3.178). Ante esta interpelación, el guerrero es incapaz de permanecer firme: «¡Oh, madre, madre! ¿Qué habéis hecho?» (5.3.182-183). Perdona a la ciudad y opta por firmar un tratado de paz.

Roma se ha salvado, pero para Coriolano no hay regreso triunfal a la patria. Al fin y al cabo, ha estado a punto de aniquilarla. Decide, por el contrario, volverse con los volscos a Anzio, aunque sabe que su situación allí es muy precaria. «Habéis logrado una feliz victoria para Roma —dice a su madre—. Pero, en cuanto a vuestro hijo, creedlo, ¡oh!, creedlo, le habéis infligido una derrota muy peligrosa» (5.3.186-188).

Aufidio, que no tiene el menor deseo de compartir el poder y el crédito de la victoria con su antiguo enemigo, empieza de inmediato a conspirar para lograr la aniquilación de Coriolano. Necesita actuar con rapidez porque el general romano es muy popular entre el pueblo volsco, al que ha proporcionado, como él dice, una paz con honor. Antes de que pueda presentar firmado el tratado de paz ante el Senado de los volscos, Aufidio lo interrumpe y dice:

¡No lo leáis, nobles señores, sino decid a este traidor que ha abusado en el más alto grado de los poderes que le confiasteis!

(5.6.83-85)

Lo que sucedió con los romanos sucede también con los volscos: Coriolano oye cómo lo acusan de alta traición. Una vez más, esa palabra hace estallar su cólera, pero en esta ocasión no habrá negociaciones por parte de sus amigos patricios ni una condena indulgente de destierro. Aufidio recuerda a los volscos dónde radica su verdadera lealtad cívica. O, mejor dicho, les recuerda las pérdidas sufridas. «¡Hacedlo pedazos!», grita la multitud mientras cada uno de sus miembros se acuerda de alguien cuya muerte ha ocasionado Coriolano: «¡Ha matado a mi hijo!», «¡Ha matado a mi hija!», «¡Ha matado a mi primo Marco!», «¡Ha matado a mi padre!». Las últimas palabras que escucha Coriolano cuando los conspiradores lo acorralan y lo rodean con sus espadas desenvainadas vienen a resumir cuál es su cruel legado: «¡Matad, matad, matad, matad, matadlo!» (5.6.120-129).

En el momento culminante de la obra, lo que salva a Roma del poder destructivo de Coriolano es la propia personalidad del tirano: el deterioro psicológico que ha hecho de él lo que es acaba por destruirlo. «No hay hombre en el mundo que esté más obligado con su madre» (5.3.158-159), dice Volumnia. Los senadores, agradecidos, instan al pueblo a proclamar a la madre de Coriolano heroica salvadora de la ciudad. Pero, bastante antes de la escena final, a las puertas de la urbe, Roma ha sido protegida de la tiranía ante todo y sobre todo por sus tribunos, los políticos profesionales que incitaron al pueblo a la acción. Innobles y egoístas, esos dignatarios, semejantes a los denostados políticos de carrera de los congresos democráticos y de los parlamentos de todos los países, fueron, no obstante, los que se levantaron contra el jefe guerrero matón e insistieron en defender el derecho de la gente corriente —artesanos y tenderos, trabajadores y mozos de cuerda— a reconsiderar su voto. Sin su terca insistencia y sus maniobras arteras, Roma habría caído en manos de un hombre que aspiraba a «un poder único y sin participación» (4.6.33-34). Aunque no se erige

ninguna estatua en su honor, son ellos los verdaderos salvadores de la ciudad.

CODA

Todo eso era hace mucho tiempo, en una sociedad con un sistema político muy distinto, una sociedad que no tenía protección constitucional para la libertad de palabra y que carecía de las normas más elementales de cualquier sociedad democrática. Cuando Shakespeare era un niño, un católico rico llamado John Felton fue arrastrado por las calles y descuartizado por haber hecho pública una copia de una bula papal y por afirmar que «la reina no había sido nunca la verdadera reina de Inglaterra». Pocos años después, el verdugo cortó la mano derecha a un puritano, John Stubbs, por escribir un panfleto en el que denunciaba la propuesta de matrimonio de la soberana con un católico francés. El encargado de repartir el panfleto entre la población fue mutilado de la misma manera. Castigos igualmente severos por manifestaciones de palabra o por escrito consideradas delictivas por las autoridades siguieron produciéndose durante los reinados de Isabel I y de Jacobo I.

Shakespeare debió de asistir sin duda alguna a alguno de esos espectáculos espantosos. Además de marcar los límites de lo que era la expresión admisible que le convenía respetar, esos suplicios revelaban muchas cosas acerca del carácter de las personas en momentos de dolor y sufrimiento insoportables. Revelaban, asimismo, muchas cosas acerca de los temores y los deseos del público, precisamente las pasiones que constituían el repertorio del escritor. Su fuerza como artista procedía de las personas. Y, en consecuencia, se impuso el objetivo no ya de ser un escritor para una camarilla, encontrando un nicho profesional en la casa de un

mecenas sofisticado, sino un autor popular, capaz de seducir a las masas para que gastaran sus cuartos a cambio de emociones fuertes.²⁰

Esas emociones a menudo bordeaban la transgresión, de ahí los constantes llamamientos de los moralistas, de los ministros de la Iglesia y de los funcionarios públicos exhortando a cerrar todos los teatros. Pero Shakespeare era consciente de dónde radicaba el peligro. Desde luego sabía que se consideraba alta traición afirmar «por medio de escritos, obras impresas, sermones, discursos, palabras o dichos» que la soberana era una «hereje, cismática, tirana, infiel o usurpadora de la corona». Y sabía también que, para un dramaturgo, cualquier reflexión crítica sobre personajes poderosos de la época o sobre asuntos controvertidos era un asunto muy atractivo y peligroso a un tiempo. Su colega Thomas Nashe logró librarse por piernas de la cárcel tras emitirse una orden de arresto por sedición contra él, Ben Jonson acabó languideciendo en prisión acusado de cargos parecidos, Thomas Kyd murió poco después de ser torturado en el curso de una investigación sobre el hombre con el que compartía la vivienda, Christopher Marlowe, y Marlowe murió apuñalado por un agente secreto al servicio de la reina. Era muy importante saber dónde pisaba uno.

Verdadero maestro del ángulo oblicuo, Shakespeare proyectó prudentemente su imaginación lejos de sus circunstancias más inmediatas. Y evitar la cárcel no era su único motivo. No era un insatisfecho resentido, empeñado en socavar la autoridad de tal señor o de tal obispo, y menos aún en desafiar a su soberana o fomentar la sedición. Iba camino de convertirse en un hombre rico, con sustanciosos y continuos ingresos procedentes de las entradas del teatro, de sus inversiones en bienes inmuebles, del comercio de bienes de consumo y, ocasionalmente, del préstamo de dinero con discreción. No le interesaban en absoluto los desórdenes. Sus obras reflejan una profunda aversión por la violencia —incluso, o quizá especialmente,

por la llamada violencia basada en los principios— dirigida contra la autoridad establecida.

Pero sus obras reflejan también una aversión por los estereotipos aprobados por el Gobierno reproducidos una y otra vez en textos como las «Homilías sobre la obediencia», tópicos reaccionarios repetidos por los oradores, como si fueran loros, en acontecimientos públicos como, por ejemplo, citas electorales o ejecuciones, y remachados hasta la saciedad por curas oportunistas deseosos de obtener un beneficio superior. Quizá Shakespeare pensara que la estrategia oficial —el ensalzamiento de los que ostentaban la autoridad, una negativa beligerante a reconocer las flagrantes desigualdades económicas, la perpetua invocación al apoyo partidista de Dios a todo aquel que ocupara un puesto elevado y la demonización de cualquier escepticismo, incluso el más moderado— tenía justamente el efecto contrario que se pretendía que tuviera. Pues no venía más que a reforzar la idea de que todo el sistema de valores —quién es honrado y quién es vil, dónde se deben trazar los límites entre la verdad y las mentiras— era un fraude monstruoso. Fue *sir* Tomás Moro, del que Shakespeare tomó prestados tantos elementos para crear su retrato de Ricardo III, el que expuso la situación con más claridad casi un siglo antes: «Cuando considero los sistemas sociales, sean cuales sean, que predominan en el mundo moderno —decía Moro en la *Utopía*—, no puedo ver en ellos, Dios me ayude, más que una conspiración de los ricos».

Shakespeare encontró la manera de decir lo que tenía que decir. Consiguió que alguien se levantara en medio del escenario y dijera ante los dos mil oyentes congregados en el corral de comedias —algunos de ellos agentes del Gobierno— que «un dogo es obedecido cuando ejerce su ministerio». El rico se va de rositas, mientras que el pobre es castigado brutalmente. El personaje de Shakespeare seguía diciendo:

Cubre con planchas de oro el crimen y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él; ármalo con harapos y, para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pigmeo.

Si decías palabras como estas en una taberna, corrías el riesgo de que te cortaran las orejas. Pero día tras día eran pronunciadas en público y nadie llamaba nunca a la policía. ¿Y eso por qué? Pues porque el personaje que las pronunciaba era Lear en su locura (*El rey Lear* 4.5.155-157).

Como hemos visto, Shakespeare reflexionó a lo largo de toda su vida sobre las múltiples formas de desintegrarse que tienen las comunidades. Dotado de una percepción increíblemente aguda para captar el carácter del ser humano y de unas habilidades retóricas que habrían sido la envidia de cualquier demagogo, sabía dibujar magistralmente el tipo de personaje que se levanta en épocas de gran dificultad para apelar a los más bajos instintos y aprovechar las angustias más hondas de sus contemporáneos. Una sociedad enzarzada en una política de partidos terriblemente faccionaria es, a su juicio, particularmente vulnerable a los fraudes del populismo. Y siempre hay instigadores que suscitan ambiciones tiránicas, y cómplices, individuos que se dan cuenta del peligro que suponen esas ambiciones, pero que piensan que serán capaces de controlar al tirano triunfante y sacar provecho de sus ataques a las instituciones establecidas.

El dramaturgo describió una y otra vez el caos que se produce cuando los tiranos, que por lo general carecen por completo de competencia administrativa y de visión de lo que significa un cambio constructivo, se hacen efectivamente con el poder. Incluso sociedades relativamente sanas y estables tienen pocos recursos, pensaba Shakespeare, que les permitan mantener a raya el daño causado por alguien lo bastante despiadado y carente de escrúpulos, y tampoco están equipadas para hacer frente a los gobernantes legítimos que empiezan a dar muestras de un comportamiento inestable e irracional.

Shakespeare nunca apartó la mirada de las horribles consecuencias que sobrevenían a las sociedades que caían en manos de un tirano. Uno de sus personajes en la Escocia de Macbeth suspira en tono quejumbroso:

¡Ay, pobre patria! ¡Apenas se conoce a sí misma! No puede llamarse nuestra madre, sino nuestra tumba: donde nada sonríe sino el que nada sabe; donde los lamentos, los gemidos y los gritos que desgarran los aires pasan inadvertidos; donde los dolores más violentos se tienen por emociones vulgares.

(*Macbeth* 4.3.165-170)

Shakespeare tomó nota, además, de toda la violencia y las penalidades que por lo general son necesarias para quitar de en medio a los causantes de tanto sufrimiento. Pero tenía esperanzas. Pensaba que el camino que seguir no era el asesinato, una medida desesperada que, en su opinión, acarrearía precisamente lo mismo que pretendía evitar. Más bien, como llegó a pensar hacia el final de su carrera, la mayor esperanza radica en el carácter puramente imprevisible de la vida colectiva, en su negativa a marchar al paso marcado por las órdenes de otro. El número incalculable de factores que actúan en todo momento imposibilita que un idealista o un tirano, ya sea un Bruto o un Macbeth, continúen controlando con seguridad la marcha de los acontecimientos o que puedan gozar, como sueña que puede hacer *Lady Macbeth*, «en este instante del porvenir» (1.5.56).

Como dramaturgo, Shakespeare aprovechó de manera sorprendente esa imprevisibilidad. Escribiría obras que combinaban múltiples tramas, mezclaría a reyes y payasos a la vez, violaría de forma rutinaria las expectativas propias del género y cedería de forma llamativa el control de la interpretación a los actores y al público. Tras esta práctica teatral se oculta una confianza en que un conjunto de espectadores sumamente variopinto y aleatorio logrará en último término resolver las cosas. Ben Jonson, contemporáneo de nuestro autor, abrigó la fantasía de que se permitiera a

los integrantes del público valorar una obra en función de la cifra pagada por sus butacas: «Será lícito que cada cual emita su juicio por los seis, los doce o los dieciocho peniques, por los dos chelines o la media corona que le haya costado el lugar que ocupe».²¹ No podría encontrarse nada más alejado del evidente convencimiento que tenía Shakespeare de que en el teatro todo el mundo tiene el mismo derecho a formarse una opinión y de que el resultado en conjunto, por lioso que sea, acabará por confirmar el éxito o el fracaso de la empresa.

Un convencimiento similar parece que se esconde tras la descripción que se hace en *Coriolano* de la forma en que la ciudad se libra por un pelo de la tiranía, y que es consecuencia de una confusa amalgama de causas: la inestabilidad psicológica del héroe autocrático, la capacidad de persuasión de su madre, la pequeña dosis de participación otorgada al pueblo, la conducta de los votantes y de sus líderes electos. El dramaturgo sabía que no cuesta ningún trabajo adoptar una postura cínica ante esos líderes y desesperarse ante la excesiva humanidad de los hombres y mujeres que depositan su confianza en ellos. Esos líderes a menudo se deben a sus compromisos y se dejan corromper; la multitud con frecuencia es tonta, ingrata, se deja arrastrar con facilidad por los demagogos y tarda en comprender dónde están sus verdaderos intereses. Hay períodos, a veces períodos muy largos, durante los cuales los motivos más brutales de la gente más vil parecen triunfar. Pero Shakespeare creía que los tiranos y sus secuaces acabarían por fracasar, derrotados por su propia maldad y por un espíritu popular de humanidad que puede ser reprimido, pero que nunca desaparecerá por completo. La mayor probabilidad de recuperación de la decencia colectiva radicaba, a su juicio, en la actuación política de los ciudadanos corrientes y molientes. Nunca perdió de vista a la gente que permanece silenciosa en todo momento cuando se la anima a demostrar a

gritos su apoyo al tirano, o al criado que intenta impedir que su malvado amo torture a un prisionero, o al ciudadano hambriento que exige justicia económica. «¿Qué es la ciudad sino el pueblo?»

AGRADECIMIENTOS

No hace mucho tiempo, aunque parece que haya pasado un siglo, estaba yo sentado en un jardín lleno de verdor en Cerdeña y expresé mi inquietud cada vez mayor por el posible resultado de unas elecciones que estaban a punto de celebrarse. Mi amigo el historiador Bernhard Jussen me preguntó qué estaba haciendo yo al respecto. «¿Y yo qué puedo hacer?», repliqué. «Puedes escribir algo», respondió. Y eso fue lo que hice.

Aquello fue el germen del presente volumen. Y luego, cuando las elecciones confirmaron mis peores temores, mi esposa, Ramie Targoff, y mi hijo Harry, que escucharon mientras estábamos sentados a la mesa mis cavilaciones acerca de la curiosa relevancia de Shakespeare para el universo político en el que nos encontrábamos actualmente, me instaron a seguir estudiando el tema. Y eso fue lo que hice.

Deseo expresar mi más caluroso agradecimiento a Misha Teramura, un estudioso de historia de la literatura de gran talento, por la ayuda que me prestó para hacerme entender la enrevesada relación existente entre el *Ricardo II*, de Shakespeare, y la fatídica sublevación del conde de Essex y, de manera más general, por sus sagaces reacciones, siempre útiles, ante los capítulos que yo iba escribiendo. Estoy muy agradecido también a Jeffrey Knapp por la lectura, a la vez generosa y sabiamente crítica, que hizo de todo el manuscrito. Nicholas Utzig y Bailey Sincox me ayudaron muchísimo con las investigaciones que llevaron a cabo acerca de las leyes sobre alta traición de los Tudor y sobre la representación teatral de la tiranía. Mis amigos y asiduos compañeros de trabajo docente, Luke Menand

y Joseph Koerner, han sido para mí una fuente inagotable de inspiración, tanto dentro como fuera del aula. Como siempre, hay un círculo mucho más amplio de personas a las que debo expresar mi reconocimiento, y entre ellas no puedo dejar de incluir especialmente a Howard Jacobson, Meg Koerner, Thomas Laqueur, Sigrid Rausing, Michael Sexton, James Shapiro y Michael Witmore. Tengo un fuerte lazo de amistad y de gratitud con un amplio círculo de estudiosos de Shakespeare de todo el mundo, en el que se incluyen (aunque no se limita solo a ellos, ni mucho menos) F. Murray Abraham, Hélio Alves, John Andrews, Oliver Arnold, Jonathan Bate, Shaul Bassi, Simon Russell Beale, Catherine Belsey, David Bergeron, David Bevington, Maryam Beyad, Mark Burnett, William Carroll, Roger Chartier, Walter Cohen, Rosy Colombo, Bradin Cormack, Jonathan Crewe, Brian Cummings, Trudy Darby, Anthony Dawson, Margreta de Grazia, Maria del Sapio, Jonathan Dollimore, John Drakakis, Katherine Eggert, Lars Engle, Lukas Erne, Ewan Fernie, Mary Floyd-Wilson, Indira Ghose, José González, Suzanne Gossett, Hugh Grady, Richard Halpern, Jonathan Gill Harris, Elizabeth Hanson, Atsuhiko Hirota, Rhema Hokama, Peter Holland, Jean Howard, Peter Hulme, Glen Hutchins, Grace Ioppolo, Farah Karim-Cooper, David Kastan, Takayuki Katsuyama, Philippa Kelly, Yu Jin Ko, Paul Kottman, Tony Kushner, François Laroque, George Logan, Julia Lupton, Laurie Maguire, Lawrence Manley, Leah Marcus, Katharine Maus, Richard McCoy, Gordon McMullan, Stephen Mullaney, Karen Newman, Zorica Nikolic, Stephen Orgel, Gail Paster, Lois Potter, Peter Platt, Richard Wilson, Mary Beth Rose, Mark Rylance, Elizabeth Samet, David Schalkwyk, Michael Schoenfeldt, Michael Sexton, William Sherman, Debora Shuger, James Siemon, James Simpson, Quentin Skinner, Emma Smith, Tiffany Stern, Richard Strier, Holger Schott Syme, Gordon Teskey, Ayanna Thompson, Stanley Wells, Benjamin Woodring y David Wootton.

Todas las meteduras de pata que puedan encontrarse en el libro son, por supuesto, enteramente responsabilidad mía.

Aubrey Everett ha sido una asistente dotada de un maravilloso talento, siempre atenta y eficiente. El corrector de manuscritos de la editorial Norton, Don Rifkin, con su extraordinaria vista de lince, me hizo muchas sugerencias valiosas, lo mismo que Bailey Sincox. Una vez más, tengo la oportunidad de expresar mi más profundo agradecimiento a Jill Kneerim, la mejor agente imaginable, y a Alane Mason, la mejor editora imaginable. Ya he señalado el papel que Ramie Targoff ha desempeñado como acicate para la elaboración de este libro. Solo me queda expresar una vez más mi amor por ella y por mi maravillosa familia, un sostén siempre infalible.

NOTAS

1. Las citas de Buchanan corresponden a George Buchanan, *A Dialogue on the Law of Kingship Among the Scots: A Critical Edition and Translation of George Buchanan's «De Iure Regni apud Scotos Dialogus»*, traducción [al inglés] de Roger A. Mason y Martin S. Smith (Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2004).
2. Según el código legal (cf. Treasons Act, 26 Henry VIII, c. 13, en *Statutes of the Realm* 3.508), constituía un acto de traición «manifestar públicamente y pronunciar de manera calumniosa y maliciosa, por escrito o de palabra, que el rey» era cismático, tirano, infiel o usurpador de la corona.
3. Véase Misha Teramura, «Richard Topcliffe's Informant: New Light on *The Isle of Dogs*», en *Review of English Studies*, nueva serie, vol. 68 (2016), pp. 43-59. El odioso Richard Topcliffe era el esbirro más famoso del Gobierno, temido y aborrecido por el sadismo del que hacía gala en sus interrogatorios. El católico John Gerard, que fue torturado por Topcliffe, lo calificaba como «el tirano más cruel de toda Inglaterra» (p. 46). En una muestra espléndida de labor detectivesca, Teramura identifica al individuo que actuó como principal delator en el caso de *La isla de los perros*, un bribón llamado William Udall.
4. Todas las citas de Shakespeare corresponden a *The Norton Shakespeare*, 3.^a ed., Stephen Greenblatt *et alii* (eds.) (Nueva York: W. W. Norton, 2016). Existen dos versiones con pretensiones de autoridad de casi la mitad de las obras de Shakespeare, una en cuartilla y otra en folio. Salvo que se indique lo contrario, las citas proceden de la primera edición en folio. (Todas las versiones están disponibles en la página digital de *The Norton Shakespeare*.) [Las traducciones al español corresponden a William Shakespeare, *Obras completas*, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1969.]
5. Derek Wilson, *Sir Francis Walsingham: A Courtier in an Age of Terror* (Nueva York: Carroll and Graf, 2007), pp. 179-180.

6. «On the Religious Policies of the Queen (Letter to Critoy)» [«Sobre la política religiosa de la reina (Carta a Critoy)»]. La carta fue firmada por Walsingham, pero a todas luces fue redactada por Francis Bacon, en cuya obra aparece; cf. *Notes upon a Libel* [«Ciertas observaciones hechas sobre un libelo»], obra compuesta en 1592, pero no publicada hasta 1861. La carta describe a Isabel I como una mujer que, «no gustándole abrir ventanas en los corazones y en los pensamientos secretos de los hombres, salvo que la abundancia de ellos se desbordara y diera lugar a actos o dichos escandalosos y manifiestos, moderó su ley de modo que solo reprimiera la desobediencia expresa, aquella que desafiara y pusiera en entredicho deliberada y maliciosamente la autoridad suprema de su majestad, y defendiera y ensalzara una jurisdicción extranjera». Véase Francis Bacon, *Early Writings: 1584-1596*, en *The Oxford Francis Bacon*, ed. Alan Stewart, en colaboración con Harriet Knight (Oxford: Clarendon, 2012), vol. 1, pp. 35-36.
7. Cardenal de Como, carta del 12 de diciembre de 1580, en Alison Plowden, *Danger to Elizabeth: The Catholics Under Elizabeth I* (Nueva York: Stein and Day, 1973). Cf. Wilson, *Walsingham*, p. 105.
8. Wilson, *Walsingham*, p. 121.
9. F. G. Emmison, *Elizabethan Life: Disorder* (Chelmsford, Reino Unido: Essex County Council, 1970), pp. 57-58.
10. John Guy, *Elizabeth: The Forgotten Years* (Nueva York: Viking, 2016), p. 364.
11. Los dramaturgos podían atreverse a introducir alusiones lisonjeras a la reina Isabel, como cuando en *El sueño de una noche de verano* Oberón hace referencia a la «imperial sacerdotisa» en la que Cupido no logra clavar su flecha. En la comedia *La fiesta del zapatero*, de Thomas Dekker (1600), el personaje de la reina hace una pequeña aparición estelar.
12. En *How Shakespeare Put Politics on the Stage: Power and Succession in the History Plays* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2016), el historiador Peter Lake sostiene con una gran riqueza de detalles la tesis de que por la época en la que escribía *Enrique V* Shakespeare había adoptado un «proyecto claramente volcado en la figura de Essex, organizado en torno al tema de la unidad nacional y a la vuelta a la legitimidad monárquica, que debía alcanzarse por medio de una enérgica guerra contra una versión papal, pero no violentamente papista, de la amenaza exterior» (p. 584). El hecho de que ese proyecto resultara una decepción, y de que, por consiguiente, Shakespeare se equivocara por completo con él, no viene sino a demostrar, concluye Lake, «que no es necesario ser políticamente correcto, o al menos correcto en lo que concierne a la política, para escribir obras que perduren» (p. 603).

13. Los insultos de Essex aparecen reproducidos en una obra de sir Walter Raleigh, publicada póstumamente, *The Prerogative of Parliaments* [sic] *in England* (Londres, 1628), p. 43. En opinión de Raleigh, las destempladas palabras de Essex «le costaron la cabeza; lo que no le costó su insurrección, le costó su manera de hablar».
14. Guy, *Elizabeth*, p. 339.
15. En la *Declaration of the Practises and Treasons... by Robert Late Earle of Essex*, publicada con autorización del Gobierno, Francis Bacon insinuaba que Meyrick pretendía ver representado en el teatro lo que esperaba que Essex llevara a cabo en la realidad: «Tan ansioso estaba por dar satisfacción a sus ojos con la visión de la misma tragedia que pensaba que su señor trasladaría poco después de la escena a la realidad» (citado en E. K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. [Oxford: Clarendon, 1930], vol. 2, p. 326).
16. Según la ley del 25.º año del reinado de Eduardo III, c. 2, se consideraba un acto de traición «cuando un hombre ejecuta o imagina la muerte de nuestro señor el rey, de nuestra señora su [esposa y reina] o de su hijo mayor y heredero; o si un hombre atropella a la [compañera] del rey o a la hija mayor soltera del rey, o a la esposa [del] hijo mayor y heredero del rey; o si un hombre declara la guerra a nuestro señor el rey en su reino, o es partidario de los enemigos del rey en su reino, prestándoles ayuda y acomodo en el reino o en cualquier otra parte» (*Statutes of the Realm*, pp. 1.319-1.320; los corchetes corresponden al original). Debo esta información a la obra que está escribiendo Nicholas Utzig sobre este tema.
17. Véase Jason Scott-Warren, «Was Elizabeth I Richard II? The Authenticity of Lambard's 'Conversation'», *Review of English Studies*, vol. 64, n.º 264 (2012), pp. 208-230.
18. Manningham (1602) en Chambers, *William Shakespeare*, vol. 2, p. 212.
19. En *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. Geoffrey Bullough, 8 vols. (Nueva York: Columbia University Press, 1977), vol. 5, p. 557. Véase asimismo *The Arden Shakespeare: Coriolanus*, ed. Peter Holland (Londres: Bloomsbury, 2013), pp. 60-61.
20. Para las afinidades entre Shakespeare y los modernos espectáculos de masas, véase Jeffrey Knapp, *Pleasing Everyone: Mass Entertainment in Renaissance London and Golden-Age Hollywood* (Oxford: Oxford University Press, 2017).
21. Ben Jonson, *Bartholomew Fair*, ed. Eugene M. Waith (New Haven: Yale University Press, 1963), introducción, líneas 78-80.

NOTA DEL TRADUCTOR

- * Término denigratorio con el que se hace referencia al tipo de economía propugnada por el Gobierno norteamericano del presidente Reagan durante la década de 1980. La expresión fue utilizada por primera vez para criticar a Reagan en las elecciones primarias a la presidencia por George H. W. Bush, que, sin embargo, se convirtió en vicepresidente. (*N. del t.*)

ALFABETO

Le animamos a visitarnos y, si lo desea, a ponerse en contacto con
nosotros en:

www.editorialalfabeto.com



[@editorialalfabeto](https://www.instagram.com/editorialalfabeto)



[@EdAlfabeto](https://twitter.com/EdAlfabeto)



[Editorial Alfabeto](https://www.facebook.com/EditorialAlfabeto)

¡Muchas gracias por su tiempo!

«La carne es triste...», ya lo escribió Mallarmé, pero si no has
leído todos los libros de nuestro catálogo es que todavía no has
leído todos los libros...